DOCUMENT RESUME

ED 407 288 SO 026 663

TITLE	Latino Art & Culture: From the Series "America Past and Present." Bilingual Study Guide.
INSTITUTION	National Museum of American Art, Washington, DC.
PUB DATE	96
NOTE	77p.; In: "Latino Art & Culture: From the Series "America Past and Present" [Multimedia Resource Kit.]; see SO 026 662.
AVAILABLE FROM	Crystal Productions, 1812 Johns Drive, P.O. Box 2159, Glenview, IL 60025-6159.
PUB TYPE	Guides - Non-Classroom (055) -- Multilingual/Bilingual Materials (171)
EDRS PRICE	EDRS Price MF01 Plus Postage. PC Not Available from EDRS.
DESCRIPTORS	*Art; *Art Education; Art History; *Artists; Cultural Images; *Cultural Influences; Cultural Interrelationships; Elementary Secondary Education; *Hispanic American Culture; Hispanic Americans; Personal Narratives; Social Influences; Visual Arts
IDENTIFIERS	Activist Art; *Latinos

ABSTRACT

This bilingual study guide was designed for use with a packet of multimedia materials that include a videotape program, color reproductions, and slides. Information and lesson materials in the guide may be adapted for independent use. The study guide examines Latino social, cultural, and political history in the United States from the 17th century to the present through the documentation of artistic expression. The focus is on the three largest Latino cultural groups in the United States: Mexican Americans, Puerto Ricans, and Cuban Americans, with reference to other groups whose cultural roots are in the Dominican Republic or Central and South America. Activities for classroom discussion and individual and group projects are given in each of four thematic units: (1) "Artistic Tradition in the Southwest"; (2) "Mixing Cultures and Blending Influences"; (3) "Making a New Life in the United States"; and (4) "Expressions of Social Concern." The guide concludes with a glossary and Spanish pronunciation, artists' biographies, a chronology of events, and further reading. (MM)

****
* Reproductions supplied by EDRS are the best that can be made *
* from the original document. *
****

ED 407 288

LATINO ART & CULTURE

AMERICA PAST AND PRESENT

U.S. DEPARTMENT OF EDUCATION
Office of Educational Research and Improvement
EDUCATIONAL RESOURCES INFORMATION CENTER (ERIC)
X This document has been reproduced as received from the person or organization originating it.
☐ Minor changes have been made to improve reproduction quality.
• Points of view or opinions stated in this document do not necessarily represent official OERI position or policy.

PERMISSION TO REPRODUCE AND DISSEMINATE THIS MATERIAL IN OTHER THAN PAPER COPY HAS BEEN GRANTED BY
Amy L Woodworth
TO THE EDUCATIONAL RESOURCES INFORMATION CENTER (ERIC)

S0026663

NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN ART
SMITHSONIAN INSTITUTION

Bilingual Study Guide

BEST COPY AVAILABLE

Director, National Museum of American Art
Elizabeth Broun

Chief, Office of Educational Programs
Nora Panzer

Coordinator, National Arts and Humanities Education Program
Carol Wyrick

Writers
Hinsley Novas
Carol Wyrick

Translator
Pilar Molnar

Research Assistant
Rosemary Silva

Associate Curator
Andrew Connors

Consultant
Jeanne Polita Zvetina

Editor
Jane Sweeney

Art Director
Kristen Mosbæk Communications

Cover Design
Grafik Communications, Ltd.

The National Museum of American Art, Smithsonian Institution, is dedicated to the preservation, exhibition, study, and publication of the visual arts of the United States. The museum has extensive research resources: the computerized databases of the Inventories of American Painting and Sculpture, several image archives, and a variety of scholarly fellowships. For more information about educational programs and materials, write to the Office of Educational Programs, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. 20560.

Cover
Alfredo Arreguin, *Sueño (Dream: Eve Before Adam)*, central panel, 1992, oil on canvas in three panels. Museum purchase through the Luisita L. and Franz H. Denghausen Endowment and the Smithsonian Collections Acquisition Program.

© 1996 National Museum of American Art, Smithsonian Institution. *Latino Art & Culture* was made possible by the Latino Pool Fund, Smithsonian Institution, and the Alice Pike Barney Memorial Fund.

LATINO ART & CULTURE

FROM THE SERIES

AMERICA PAST AND PRESENT

Bilingual Study Guide

NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN ART, SMITHSONIAN INSTITUTION

CONTENTS

INTRODUCTION AND GOALS		iii
UNIT I	Artistic Tradition in the Southwest	1
UNIT II	Mixing Cultures and Blending Influences	11
UNIT III	Making a New Life in the United States	19
UNIT IV	Expressions of Social Concern	29
GLOSSARY AND SPANISH PRONUNCIATION		34
ARTISTS' BIOGRAPHIES		37
CHRONOLOGY		40
FURTHER READING		42
INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS		44
UNIDAD I	La tradición artística del Sudoeste	45
UNIDAD II	El cruce de culturas y la mezcla de influencias	49
UNIDAD III	La nueva vida en los Estados Unidos	53
UNIDAD IV	La expresión de cuestiones de interés social	58
GLOSARIO		61
BIOGRAFÍA DE ARTISTAS		62
CRONOLOGÍA		66
PHOTO CREDITS		inside back cover

INTRODUCTION

This Study Guide is part of an instructional packet designed for use in the classroom. The packet includes also the videotape *Latino Voices: Artists and Community*, fourteen color slides, and ten 8 1/2 x 11 in. color reproductions of works of art from the collections of the Smithsonian's National Museum of American Art and its Renwick Gallery.

The bilingual Study Guide examines Latino social, cultural, and political history in the United States from the seventeenth century to the present through an especially valuable source of documentation, its artistic expression. The focus is on the three largest Latino cultural groups in the United States—Mexican Americans, Puerto Ricans, and Cuban Americans—with references to other groups whose cultural roots are in the Dominican Republic or Central and South America. Activities for classroom discussion and individual and group projects are part of each unit. The Glossary and Spanish Pronunciation, Artists' Biographies, Chronology, and Further Reading make the Study Guide a well-rounded educational resource.

The Latino holdings of the National Museum of American Art are rich, especially in Mexican-American art. The collection includes several hundred examples by scores of artists, from Colonial America to the present day. The selections in this guide—largely Southwestern and most by living artists from the twentieth century—represent strengths of the present collection. An important goal of the museum's acquisition program is to broaden and deepen our holdings to better reflect the diverse Latino populations in the United States.

GOALS

1. To stimulate an interest in Latino art and culture
2. To develop increased awareness of the role of the visual arts in reflecting social, cultural, and political history
3. To develop critical and analytical thinking skills

fig. 1. Attributed to Pedro Antonio Fresquis, *Our Lady of Guadalupe*, ca. 1780—1830, water-based paint on wood, 47.3 x 27.3 x 2.2 cm (18 5/8 x 10 3/4 x 7/8 in.). Gift of Herbert Waide Hemphill, Jr., and museum purchase made possible by Ralph Cross Johnson

BEST COPY AVAILABLE

Artistic Tradition in the Southwest

SPANISH SETTLEMENT AND THE EARLY SANTO TRADITION

Within a few years of Christopher Columbus' first voyage to the Americas in 1492, Spain became involved in a large-scale campaign to expand its influence in the New World. The monarchy sent shiploads of men, livestock, and supplies across the Atlantic Ocean to establish colonies for the mother country in the Caribbean, Florida, Central and South America, and Mexico. The Spanish subdued the indigenous peoples by imposing force and by converting them to Catholicism.

In establishing their sixteenth-century missions in Mexico, the **Franciscan** and **Jesuit** priests and missionaries who came from Spain inspired faith in the local population with painted and carved images of the Holy Family and the saints, much as they had in the Old World. They brought the first of these religious artifacts from Europe. They encountered difficulties in moving them across the vast territory, however, and they soon began to manufacture new ones on their own. The earliest of the Christian devotional objects made in the New World reflected aesthetic values brought to North America from Spain. At that time, the production of religious objects for churches, chapels, and homes was primarily the domain of Spanish and native **friars**.

In 1680, the **Pueblo Indians** living in what is now New Mexico revolted against Spanish domination and drove the settlers and religious leaders out of the territory, and in 1692 the Spanish military reconquered the region. Upon reestablishing missions there the following year, Franciscan monks brought religious artifacts from Mexico to New Mexico. Among these artifacts were ***santos*** (images of saints). These religious images, used in churches and private homes for devotional purposes, reflected Spanish Renaissance and Baroque artistic styles. The small, portable *santos* were painted on canvas or hide so that they could be easily transported over long distances.

OBJECTIVES

1. To describe historical influences on the development of artistic tradition in the Southwest
2. To explain how the *santo* tradition reflects past and present cultural values
3. To distinguish between the terms *santo*, *retablo*, and *bulto*

By 1750, the friars were unable to keep up with demand for *santos*. Therefore, they schooled lay artisans, known as ***santeros***, in the making of religious artifacts. The *santeros* were Christianized people of mixed European and Native American (called ***Mestizo***) or Native American heritage who traveled to remote villages in the dense wilderness of northern New Mexico and southwest Colorado for the Spanish friars who could not visit on a regular basis. In their travels, the *santeros* traded or sold their work to the converted Catholic villagers who depended upon the *santos* to maintain their religious practices [figs. 1, 2].

fig. 2. Interior of the church of San José de la Gracia, Las Trampas, New Mexico

Santos painted on wood panels or other flat surfaces were known as ***retablos***, and three-dimensional statues carved from wood and painted were called ***bultos***. While the *santeros* adhered to Spanish Catholic themes, in most cases they were not formally trained artists. Guided by their native impulses, they developed unique folk traditions of *santo* making.

LOOKING AT THE OBJECT

Pedro Antonio Fresquis was among the first native-born *santeros* working in northern New Mexico. Fresquís' *Our Lady of Guadalupe* [fig. 1]depicts the patron saint of Mexico, one of the most popular religious subjects for Mexican Americans, in a *retablo* painted on wood between 1780 and 1830. According to a miracle reported in Mexico in 1531, the Virgin's image was imprinted on the cloak of Juan Diego, a newly converted Native American shepherd, to whom she appeared four times. The original image of the **Virgin of Guadalupe** on the cloak, now housed in the Basilica of Guadalupe in Mexico City, was widely copied in prints and paintings. The skin of the Virgin on Diego's cloak is darker than the complexion of the images of saints brought to the New World by Spanish missionaries. Thus the Virgin of Guadalupe represented an indigenous figure rather than a figure of European origin. This, combined with the fact that Diego's visions appeared when the Spanish were beginning their conversions of the native peoples, makes it easy to understand how the Virgin of Guadalupe became a symbol of Mexican Christianity.

Fresquis followed the strict Catholic **convention** for the image by placing the Virgin with her hands held together in prayer on a dark, crescent-shaped moon supported by a winged angel within a radiating **mandorla**. Characteristics of his personal style are recognizable as well. Fresquis was more a draftsman than a painter, and the linear quality of his work, akin to the European and Mexican woodcut

tradition, is evident in the flattened treatment of the figures, the scalloped mandorla, and the space-filling flower **motif** and border patterns surrounding the outside edges of the *retablo.* Other characteristics of Fresquís' style are the long narrow nose and downcast, crescent-shaped eyes of the Virgin. Although the palette is limited to five colors, Fresquís achieved a certain brilliance by juxtaposing colors of equal or strongly contrasting value. He scratched through the paint while it was still wet to create the decorative borders of alternating triangles along the round-arched top, trailed at both sides and along the bottom by a detailed pattern of intertwined ovals.

MAKING CULTURAL CONNECTIONS

Today the Virgin of Guadalupe represents the essential and unifying force for Mexican Americans across social, class, and geographic borders. Visual references to her are commonly found in prints, paintings, sculptures, and photographs by Mexican-American artists. The Virgin is ubiquitous: she appears not only on altars in churches and in homes across the Southwest, but also in restaurants and beauty parlors, on automobile decals, and in murals and tattoo designs.

Ester Hernández is a California painter and graphic artist of mixed Mexican and **Yaqui** heritage. In *La Ofrenda* [fig. 3] she recontextualizes the Virgin of Guadalupe from the traditional religious image of Mexicans, Native Americans, and Mexican Americans into a contemporary Latino cultural **icon**. Representing the Virgin as a symbol of powerful feminine strength, Hernández depicts her in the form of a tattoo, forever emblazoned as a

▲ fig. 3 Ester Hernández, *La Ofrenda*, 1988, serigraph, 95.9 x 63.5 cm (37 3/4 x 25 in.). Gift of the Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles

◀ Attributed to Pedro Antonio Fresquís, *Our Lady of Guadalupe*

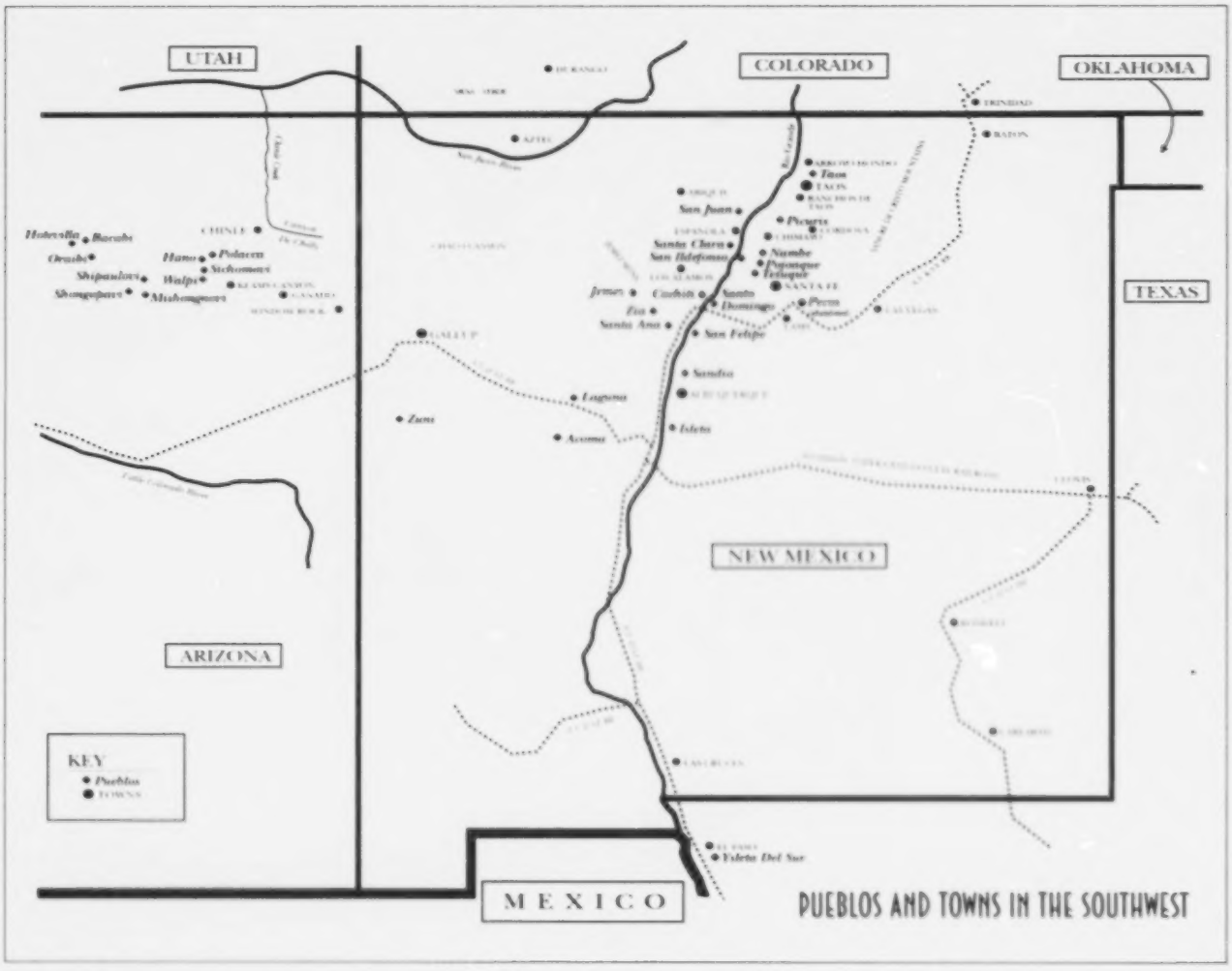
BEST COPY AVAILABLE

fig. 4. Larry Yañez, *Cocina Jaiteca*, 1991, serigraph, 102.2 x 65.4 cm (40 1/4 x 25 3/4 in.). Gift of the Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles

source of identity and adoration on the back of the female subject. Just as a devout visitor to a church might make an offering to an image of a saint, so the unidentified hand makes an offering of a rose to this Lady of Guadalupe. The contemporary hairstyle, earring dangling from the pierced ear, and slickness of the print surface clearly associate this image with the present. In keeping with Mexican-American tradition, however, Hernández portrays the Virgin of Guadalupe as neither strictly Spanish nor Native American, but rather as a *Mestiza* queen for the Americas with tawny rather than pale skin in both figures.

Larry Yañez is known for his contemporary/traditional juxtapositions of **Chicano** cultural symbols in artworks such as *Cocina Jaiteca* [fig. 4]. He delights in parody and word play, as in this title. In Spanish, *cocina* means "kitchen"; and the second word, *jaiteca*, is meaningless, but when pronounced the Spanish way, with the *j* making the sound of an *h*, it sounds like English, "high-tech-a." The spelling of *jaiteca* also looks as if it could be a word in **Nahuátl**, the language of the ancient **Aztec** civilization.

Just as the word reveals itself not to be Nahuátl, this kitchen is anything but high tech. It is instead replete with cultural references to the past and present. Yañez reinterprets ancient and more recent traditions in a variety of ways. For example, he incorporates the Virgin of Guadalupe as a central focal point on the wall above the refrigerator. Other visual references to Mexican and Mexican-American culture include the nopal



cactus outside the window, the calendar image based on a legend about Aztec lovers, and the Sacred Heart of Jesus and ***calavera*** symbols depicted as refrigerator magnets.

SANTO MAKING AFTER 1848

The signing of the **Treaty of Guadalupe Hidalgo** between the United States and Mexico in 1848 not only ended the Mexican War, but also resulted in an increase in trade and United States expansion through the area. *Santo* making began to wane in the 1850s, particularly after the Santa Fe Trail opened, as *santeros* had to compete with the inexpensive mass-produced prints and plaster statues of saints that were available to clergy and laypersons in the towns of New Mexico. Nonetheless, a number of nineteenth-century *santeros* continued their work in remote parts of the state.

By World War I, *santo* making had virtually disappeared from New Mexico, even from the northern region that had sustained the artisans for so long. Then, in the 1920s, as promi-

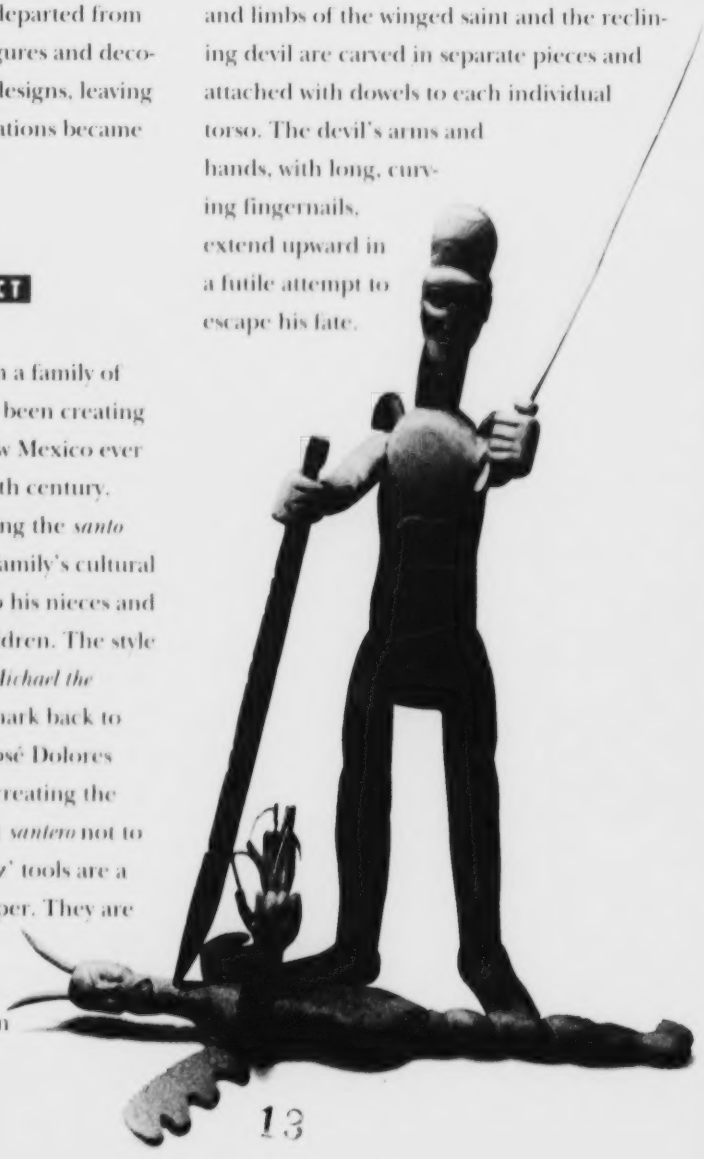
BEST COPY AVAILABLE

fig. 5. George López, *Saint Michael the Archangel and the Devil*, ca. 1955–56, carved, incised, and inlaid aspen and palo duro (mountain mahogany), pencil, and iron nails, 122 x 83.8 x 100.3 cm (48 x 33 x 39 1/2 in.). Gift of Herbert Waide Hemphill, Jr., and museum purchase made possible by Ralph Cross Johnson

nent writers and artists flocked to the art colonies that had formed a decade earlier in Taos and Santa Fe, *santo* making experienced a revival. Tourists and collectors poured into New Mexico on the heels of the artists and sought souvenirs of local decorative art. Craftsmen, many centered in the small community of Córdova, situated midway between Santa Fe and Taos [see map, p. 5], responded to the burgeoning tourist industry by making *santos* and other images and furniture from wood. These artists generally departed from tradition by carving smaller figures and decorating them with **chip-carved** designs, leaving them unpainted. These innovations became known as the Córdova style.

LOOKING AT THE OBJECT

George López came from a family of wood carvers who have been creating images in northern New Mexico ever since the mid nineteenth century. López was committed to keeping the *santo* tradition alive to preserve his family's cultural heritage, and taught carving to his nieces and nephews and later to their children. The style and composition of his *Saint Michael the Archangel and the Devil* [fig. 5] hark back to figures created by his father, José Dolores López, who was credited with creating the Córdova style by being the first *santero* not to paint his figures. George López' tools are a saw, a sharp knife, and sandpaper. They are almost the same as those employed by earlier *santeros* except that sandstone had been used for smoothing the carvings. In this *bulto*, López depicted the Archangel Michael, protector of the just, slaying the devil. His image of the saint follows the traditional Catholic convention: Michael has wings and a sword and conquers the powers of hell and the devil. His depiction of the devil, usually shown in the form of a dragon or demon, as a composite of a dragon, a flying insect, and a snake illustrates the highly animated and imaginative quality of López' carving style. The heads and limbs of the winged saint and the reclining devil are carved in separate pieces and attached with dowels to each individual torso. The devil's arms and hands, with long, curving fingernails, extend upward in a futile attempt to escape his fate.



MAKING CULTURAL CONNECTIONS

For more than two hundred years, Mexican-American *santeros* from New Mexico and southern Colorado have produced images of saints and other holy figures. The artists carved and painted these objects for churches as well as for private devotional use in homes and family chapels. The making of *santos* continues to be one of the most vibrant artistic expressions in the Southwest. Contemporary artists have made innovations within the *santo* tradition.

Luis Tapia is a contemporary artist who lives in Santa Fe. He taught himself to make *santos* by studying *retablos* and *bultos* in churches and in the collection of the Museum of International Folk Art in his hometown. Although Tapia works in the styles of both early pre-revivalist and Córdova *santeros*, he often deviates from the typical imagery of other New Mexican saint makers. His sculpture *Death Cart* [fig. 6], for example, departs from tradition in many respects. Usually, the angel of death (El Angel de la Muerte or Doña Sebastiana) is depicted as the skeleton of a woman, sometimes riding in a cart, carrying a hatchet, a club, or a bow and arrow. Tapia's angel of death carries nothing; his animated Doña Sebastiana extends her tongue from a cavernous jaw with real teeth, and her skeletal eye sockets fairly dance with the glitter of their mica inserts. She even sports a ponytail of real hair. The more recent origins of Tapia's *Death Cart* can be traced to the **Penitente** sect of Catholicism, which developed in the remote hill towns of southern Colorado and northern New Mexico in the absence of priests to maintain standard rituals. Carts were and still are dragged through the streets by Penitente members during Holy Week to remind the faithful of their mortality. As the carved wood skeletons creak and rattle along the roads, participants see that death is always just a few steps behind.

fig. 6. Luis Tapia, *Death Cart*, 1986, carved aspen with mica, human hair and teeth, and pony-tail holder, 130.2 x 81 x 137.2 cm (51 1/4 x 32 1/4 x 54 in.). Museum purchase made possible by Mrs. Albert Bracket, John W. de Peyster, and Mrs. Herbert Campbell

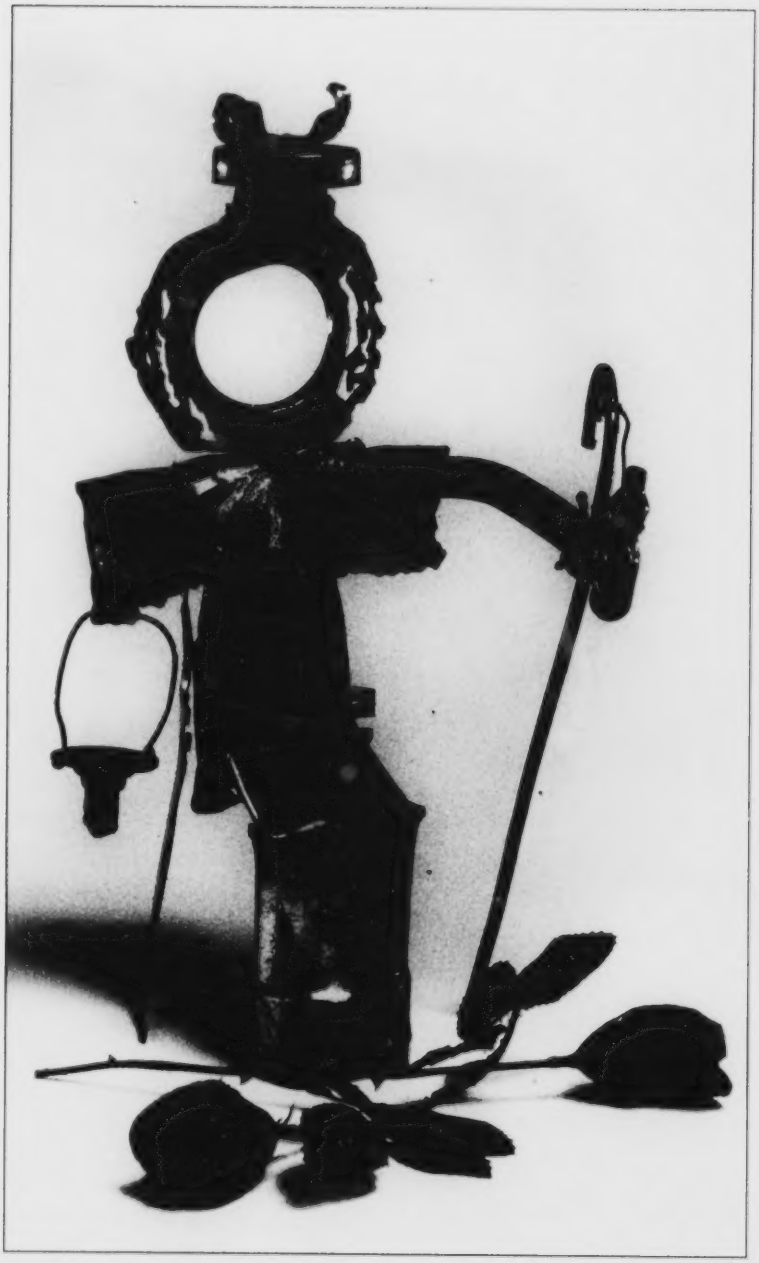


fig. 7. Carlos Santistevan, *Santo Niño de Atocha*, 1979, welded steel, 39.4 x 25.7 x 16.5 cm (15 1/8 x 10 1/8 x 6 1/2 in.). Gift of the Honorable Patricia Schroeder on behalf of the people of Colorado

The Denver artist **Carlos Santistevan** is a descendant of the *santero* Pedro Antonio Fresquís. Santistevan creates *bultos* from wood and he also welds pieces of scrap metal to form sculptural images. At first glance, his mixed-media sculpture *Santo Niño de Atocha* seems to stray far from the wooden *bulto* tradition, but closer scrutiny reveals the attributes associated with this form of *santo* making. Santistevan chose contemporary materials and techniques such as welded recycled automobile parts, but he retained references to the European Catholic convention for the image. Santistevan faithfully included the details of the legend of Santo Niño de Atocha visiting Spanish prisoners held captive by the Moors, giving them bread from a basket and water from a gourd; his Holy Child is seated, dressed as a pilgrim, with a staff tipped with a gourd in one hand and a basket in the other.

ACTIVITIES

1. Check the Yellow Pages of the telephone directory for churches in your community named for Hispanic saints or groups. Visit to see if there seems to be a Latino influence in the way the statues and decorations are made or arranged. Trace the history of the founding of this Latino-oriented congregation.

2. The Virgin of Guadalupe has evolved into a symbol that represents a blending of religious iconography from European and Native American cultures. Compare the images of the Virgin of Guadalupe by Pedro Antonio Fresquís and Ester Hernández, commenting on how the changes in the more contemporary version reflect this cultural mix.

3. Working in small groups, study *Cocina Jaitera* by Larry Yañez for images that you think make reference to Mexican, Native American, and Mexican-American history and culture. Discuss what some of the associations might be, speculate on why Yañez combined his images the way he did, and share some ideas about how you would have interpreted the same scene based on your own ethnic heritage.

4. The kitchen in *Cocina Jaitera* makes reference to different foods and food products. Make a list of all the ethnic-based restaurants in your town or neighborhood. Compare their food, presentation style, and service to standard "fast food" restaurants in the United States. Which tells more about our country today? In what ways?

5. Read *Death Comes to the Archbishop* by Willa Cather (1927), a novel based on the lives of two French missionaries in New Mexico just after the Mexican War. The story weaves facts about the region and landscape with local legends and stories of saints and miracles. Write an essay describing the impact of regional Spanish and Native American cultural influences on the setting, plot, characters, and action of the novel.

6. Compare the traditional *bulto* of George López with the more contemporary works of Luis Tapia and Carlos Santistevan. What are the similarities? Comment on the differences. Have modern materials or technologies impacted the designs? How? Make a *bulto* yourself from materials you commonly use on a daily or weekly basis.

7. Design your own *retablo* or *bulto* based on the life of a saint you have researched or have invented from your imagination.

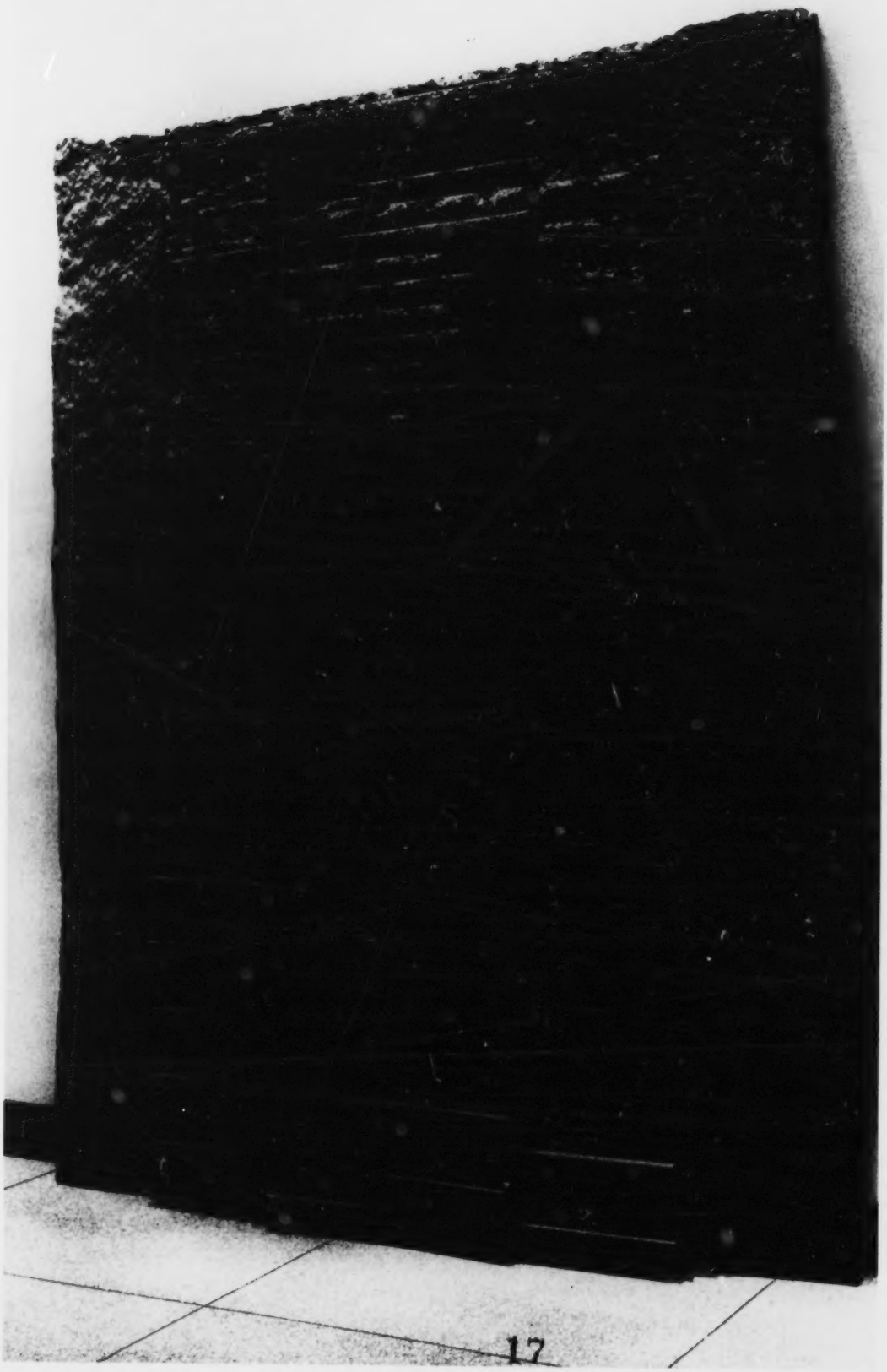


fig. 8. Jesús Bautista Morales, *Granite Weaving*, 1988, Georgia gray granite, 245.1 x 193 x 25.4 cm (96 1/2 x 76 x 10 in.). Gift of Frank Ribelin

BEST COPY AVAILABLE

Mixing Cultures and Blending Influences

A Latino or a Latina is an American whose cultural roots are in Latin America: Mexico, Puerto Rico, Cuba, the Dominican Republic, or Central or South America. Like the peoples of Latin America, Latinos are not only of Spanish descent. Rather, theirs is a mixture of European, indigenous, and African heritage. In many cases, Latinos do not refer to themselves with just the umbrella term Latino. Like German or Chinese Americans, many also identify with the country or place from which they or their ancestors hail. Thus Latinos may refer to themselves as Spanish Americans, Mexican Americans, Cuban Americans, Dominican Americans, Nicaraguan Americans, Colombian Americans, and so on. In a fashion similar to other ethnic groups such as African Americans or Irish Americans, each Latino contingent brings a unique cultural heritage and social and historical experience to life in the United States. The contribution of each alters and enriches the fabric of American society.

The work of visual artists of every ethnic heritage often contains references to their historical or cultural roots. In addition to these ethnic influences, artists are also affected by other stylistic trends and by environmental influences and personal experiences.

LOOKING AT THE OBJECT

Jesús Bautista Moroles is a Mexican-American sculptor whose work contains references to his historical and cultural roots. *Granite Weaving* [fig. 8], for example, recalls certain elements reminiscent of the architecture of the **Pre-Columbian** Aztec and **Maya** civilizations. In this relief sculpture, Moroles uses stacked blocks and slabs of gray granite, strongly recalling the construction techniques and composition of pyramids built by these ancient peoples [fig. 9].

OBJECTIVES

1. To define the terms *Latino* and *Latina*
2. To describe and analyze historical, social, and cultural sources that inform the work of Latino artists

fig. 9. Temple of the Inscriptions, Palenque, Mexico

fig. 10. *Hispanic Loom, New Mexico, ca. 1935.* Photo by T. Harmon Parkhurst. Courtesy Museum of New Mexico, Santa Fe

fig. 11. Unidentified artist, *Saltillo Serape,* mid 19th century. National Museum of American History, Smithsonian Institution

Other influences found in this work reflect certain experiences Moroles had as a child and young adult. He spent several boyhood summers in Rockport, Texas, with an uncle, a master stonemason trained in Monterrey, Mexico. They worked on a variety of stone construction projects, including a Gulf Coast seawall. The skills Moroles would need later as a sculptor were further strengthened through drafting, electronics, mathematics, and woodworking courses he took at North Texas State University in Denton, Texas, where he earned a Bachelor of Fine Arts degree in 1979. Moroles spent the next year immersing himself in the classical European sculptural tradition by working in a foundry at Pietrasanta, Italy, not far from the quarries at Carrara. These two important towns date back to ancient Rome, and during the Italian Renaissance, sculptors, including Michelangelo, chose their stone there.

Moroles returned to the United States in 1980, settling in Waxahachie, Texas, where he began to create the monumental granite sculptures for which he is best known. By 1982 he had moved his studio to Rockport, where he continues to live and work today.

Rather than carve granite, Moroles prefers to extend the limits of this extremely hard stone in other ways. He uses modern tools and engineering technologies to assemble pieces of cut stone into new configurations. *Granite Weaving* reflects his signature vocabulary, combining rough-hewn, irregular surfaces with smooth, highly controlled geometric shapes. Horizontal slabs of smooth stone emerge from the rough granite. The tentative projections at the top gradually intensify through the dramatic interplay of light and shadow as each descending tier reveals more stone. In addition to the architectural reference to the stepped pyramids of ancient Mexico, the title, *Granite Weaving,* and the pattern also seem to suggest an interlocking basket or textile design.

MAKING CULTURAL CONNECTIONS

Agueda Martinez is a weaver who lives in Medanales, New Mexico, near Santa Fe. Martinez' designs reflect textile traditions from the time of the Spanish conquest in the sixteenth century. One of her sources is Spanish textile weavings, introduced in New Mexico by the early Spanish settlers along the Rio Grande River; another is the local tradition produced in New Mexico and southern Colorado by the indigenous Pueblo and **Navajo** peoples. Martinez' work demonstrates a fusion of both cultural influences through her materials, techniques, and designs.

The Spanish introduced sheep to provide food and wool to the Rio Grande area, and Martinez' use of wool and a **treadle loom** reflects that Spanish influence [fig. 10]. She also has gained recognition for designs, such as the one seen here, made from recycled cotton clothing and rags, which are related to the traditions of the indigenous peoples in the use of cotton rather than wool. Martinez' designs also reflect a blend of Spanish and indigenous patterns, ranging from the simplified northern Mexican Saltillo designs of early Rio Grande Spanish settlers [fig. 11] to modified Navajo types such as *serrate* diamonds woven as zigzag stripes and Pueblo patterns of solid, alternating stripes. In *Tapestry Weave Rag Rug Jerga* [fig. 12], Martinez has fused these Spanish and indigenous influences into an individualized pattern of horizontal striped designs incorporating both Rio Grande-inspired *serrate* diamonds and Pueblo patterns. In addition, the solid bands at the top and bottom and the repeated *serrate* diamond-patterned stripes also reflect the weaving traditions of Chimayó, another small New Mexican town near Medanales. She calls this weaving a *jerga* because it is coarsely woven.

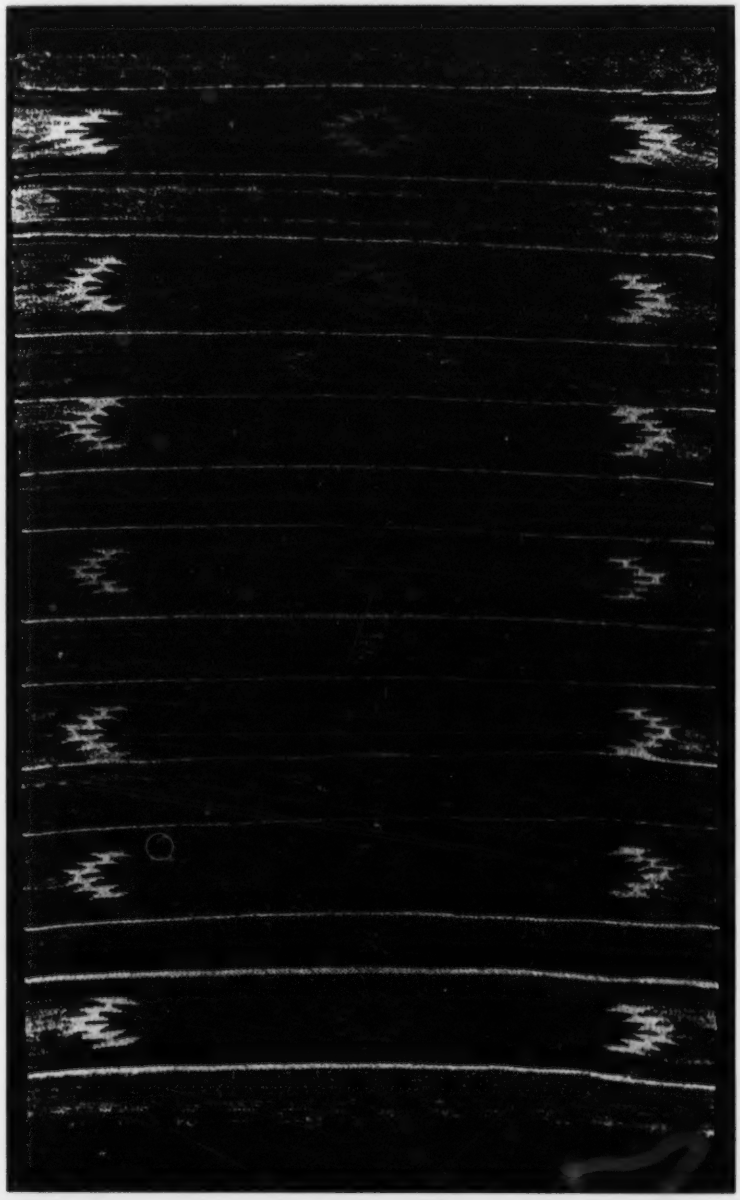


fig. 12. Agueda Martinez, *Tapestry Weave Rag Rug Jerga*, 1995, woven cotton cloth, 133.3 x 206.9 cm (52 1/2 x 81 1/2 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program

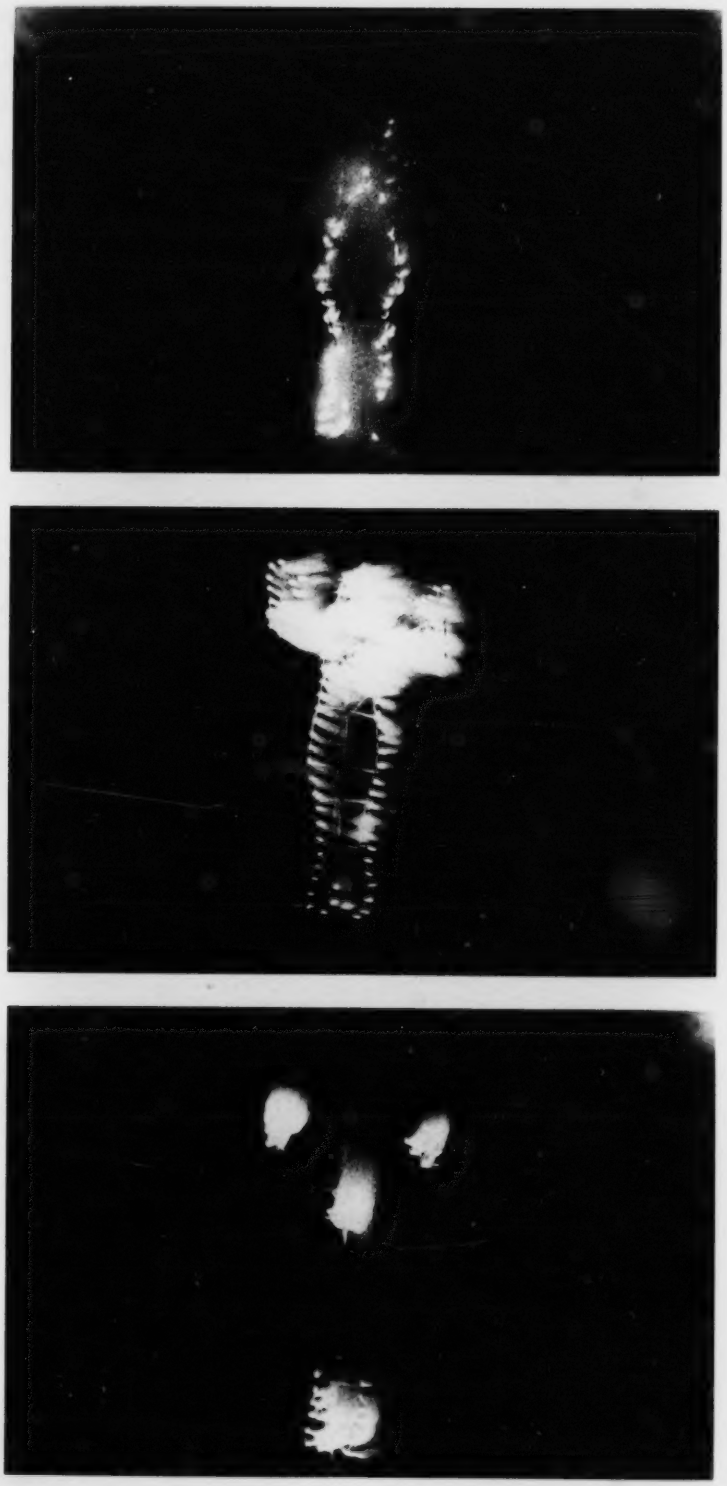


fig. 13. Ana Mendieta, *Anima (Alma/Soul)*, 1976, from series of five photographs documenting the performance piece constructed from bamboo and fireworks, ea. 31.7 x 49.5 cm (12 1/2 x 19 1/2 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program

Cuban-born **Ana Mendieta** came to the United States as a child in the early 1960s and later studied at the Center for the New Performing Arts at the University of Iowa in Iowa City. Her sculpture and performance pieces reflect several influences. The international **body art** and **performance art** movements of the 1970s suggested her use of her own body or other female forms to create ephemeral sculptures that became performances. *Anima (Alma/Soul)* [fig. 13], a performance artwork documented through a series of five photographs, also reflects elements of her Cuban heritage. Mendieta creates a sense of drama with fire, an element symbolizing regeneration that is integral to Santeria, a Latin-American synthesis of Roman Catholicism and the Yoruban religion of slaves from West Africa who were brought to Latin America beginning in the early sixteenth century. Many of the practices associated with Santeria, such as sacred dances and the designation of deities by colorful necklaces, reflect the Yoruban religion more than Catholicism. In *Anima (Alma/Soul)*, Mendieta has constructed a female form from an armature of bamboo and fireworks. As the fireworks are lit, the form can be seen fully illuminated. The series of photographs document the reduction of the form as the fireworks gradually extinguish themselves. Regeneration is the central theme in this work. The use of fireworks and the dancing

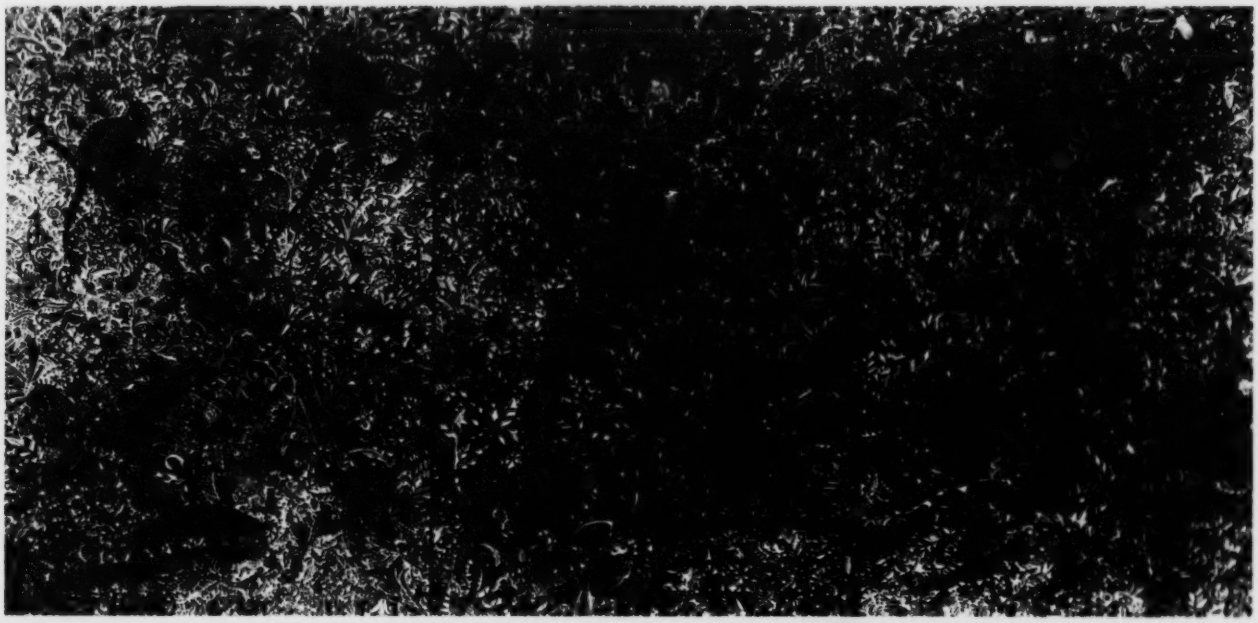


fig. 14. Alfredo Arreguín, *Sueño (Dream: Eve Before Adam)*, 1992, oil on canvas in three panels, overall: 183.5 x 366.4 cm (72 1/4 x 144 1/4 in.). Museum purchase through the Luisita L. and Franz H. Denghausen Endowment and the Smithsonian Collections Acquisition Program

of the resultant flames suggest the regenerative nature of fire associated with the practices of Santeria; the placement of the figure on a cross makes a strong identification with Christ's crucifixion. The *sagrado corazón*, or Sacred Heart of Jesus, an important Catholic symbol representing Christ's compassion, is the last light to be extinguished in this dramatic performance piece.

Alfredo Arreguín is a Mexican American whose paintings, including *Sueño (Dream: Eve Before Adam)* [fig. 14], contain densely patterned surfaces with precise details rendered in rich, jewellike colors. The sources for his paintings are as complex as the works themselves, often including diverse references from Central America, Europe, and the Near East. Arreguín was born in Morelia, Michoacán, a dry region in central Mexico. As a young man he worked on a construction project in the rain forest of the state of Guerrero, where he developed a respect and love for such lush environments. At the age of twenty-three, Arreguín moved from Mexico City to the United States to attend the University of Washington in Seattle. The temperate rain forests of the Olympic Peninsula, located near his new home, rekindled his earlier Guerrero impressions. Since the death of the Brazilian environmental activist Chico Mendes, Arreguín has painted many lush and beautiful tributes to rain-forest ecosystems.

In his **triptych** *Sueño (Dream: Eve Before Adam)*, the dense patterns typical of the artist's work both reveal and conceal plant, animal, and human forms symbolizing Eve, female goddesses, and protector figures. In each panel the face of Frida Kahlo [fig. 15], the Mexican artist and wife of Mexican muralist Diego Rivera, can be discovered by searching through the complex forms of the highly

fig. 15. Portrait of *Frida Kahlo* by Peter A. Juley. Peter A. Juley & Son Collection, National Museum of American Art, Smithsonian Institution

fig. 16. Larry Fuente, *Game Fish*, 1988, mixed media, 130.8 x 285.6 x 27.3 cm (51 1/2 x 112 1/2 x 10 3/4 in.). Gift of the James Renwick Alliance and museum purchase through the Smithsonian Collections Acquisition Program

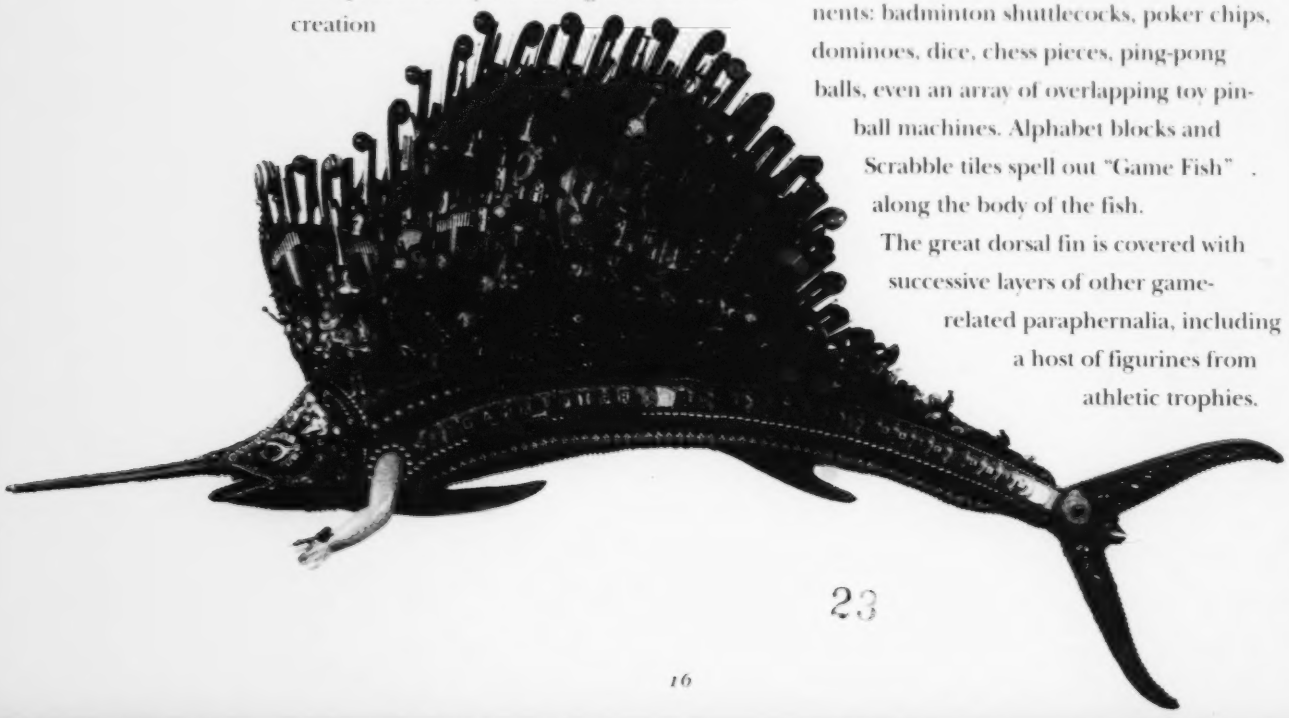
animated surface. Further scrutiny of the three large panels in this painting reveals a host of other images that allude to past and present Mexican cultural sources, including Pre-Columbian architectural ruins and the rich colors, teeming life, and overwhelming presence of the lush tropical environment.

The California artist **Larry Fuente** infuses his mixed-media sculptures with richly patterned surfaces that transform ordinary things into unique objects of splendor and delight. One of the influences present in *Game Fish* [fig. 16] can be attributed to the tradition of contemporary Latino folk art in which everyday objects are richly ornamented. Every square inch of the fish is covered with lines or fields of scintillating plastic beads or other baubles. These colorful surface patterns and designs accentuate and emphasize the essential shape of the form underneath. Fuente approached surface ornamentation like a painter; but instead of using pigments, he "colored" the surface of the fish with intensely hued, mass-produced toys, ensuring that the final creation is chromatically balanced and harmonic. *Game Fish* also fits within the sensibility of Chicano *rasquachismo*.

> *In the realm of taste, to be rasquache is to be unfettered and unrestrained, to favor the elaborate over the simple, the flamboyant over the severe. Bright colors . . . are preferred to sombre, high intensity to low, the shimmering and sparkling to the muted and subdued. The rasquache inclination piles pattern on pattern, filling all available space with bold display. Ornamentation and elaboration prevail, joined to a delight for texture and sensuous surface.*

Tomas Ybarra-Frausto, "Rasquachismo: A Chicano Sensibility," in Richard Griswold del Castillo and others, eds., *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965—1985* (exh. cat., Los Angeles: Wight Art Gallery, University of California, 1990), p. 157.

In addition to its Latino folk art and Chicano *rasquachismo* associations, *Game Fish* also possesses a double meaning. On the one hand, it is indeed game, in this case a sailfish. On the other, many of the objects with which it is adorned are real games or game components: badminton shuttlecocks, poker chips, dominoes, dice, chess pieces, ping-pong balls, even an array of overlapping toy pinball machines. Alphabet blocks and Scrabble tiles spell out "Game Fish" along the body of the fish. The great dorsal fin is covered with successive layers of other game-related paraphernalia, including a host of figurines from athletic trophies.



23

ACTIVITIES

1. The sophistication of the Native American cultures of the Aztec, Maya, and Inca civilizations amazed European explorers in the sixteenth century. Aspects of modern society continue to be affected by influences that can be traced back to these ancient civilizations. Working individually or in small groups, determine major subject headings such as architectural design, technological innovation, governmental structure, language and literature, or agricultural products and farming methods. List contributions made by each culture in chart form. Discuss ways in which your everyday life and home or community environment reflect these influences. Achievements of these civilizations are discussed on pages 8–10 of *A History of the United States* by Daniel J. Boorstin and Brooks M. Kelley with Ruth Frankel Boorstin (Needham, Mass.: Ginn and Co., 1986).

2. Many factors influence our choices in the clothes we wear, the food we eat, the music we listen to, the way we decorate our environments, and the activities we participate in. Spend part of a class period discussing what some of these influences are, and assign a reporter for each group to share your findings with the rest of the class.

3. As a class project, organize a weaving exhibition. Collect different examples of weaving and talk about similarities and differences between them in terms of materials used, design, and technique. Write a label for each object, including information you think visitors would like to know or should know about individual pieces.

4. Study the panel of Alfredo Arreguín's triptych *Sueño (Dream: Eve Before Adam)*, printed in color on the front cover of the Study Guide. Make a list of any cultural, historical, architectural, geographical, and botanical references that you see. As a class project, create a mural design on white paper using paint or black and colored felt-tipped markers. Include cultural, historical, and architectural references to your community. Embed them within a patterned surface that reflects the flora and fauna of where you live.

fig. 17. Carmen Lomas Garza, *Camas para Sueños (Beds for Dreams)*, 1985, gouache on paper, 58.4 x 44.5 cm (23 x 17 1/2 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program

BEST COPY AVAILABLE

Making a New Life in the United States

Although Latinos or their forebears come from almost every country in Central and South America, the largest groups of people of Latin-American heritage living in the United States today can trace their ancestral roots back to Mexico, Puerto Rico, or Cuba. Latinos from the Dominican Republic and Central and South America began arriving in the United States in significant numbers in the late 1970s and 1980s. Political unrest and economic crises drove Dominicans and Colombians to the United States, while civil wars precipitated the emigration of Nicaraguans and Salvadorans. The stream of émigrés from the Dominican Republic and Central and South America into the United States continues to this day, with most of these Latinos settling in communities established by Mexican Americans, Puerto Ricans, and Cuban Americans.

Just like everyone living in our country today, Latinos have stories to tell about making new lives for themselves in the United States. Whether those experiences are recent and personal or are from the past as told by friends or family, each person brings a unique cultural heritage and social experience to life here. Personal stories and works by Mexican-American, Puerto Rican, and Cuban-American artists express diverse aspects of what has at some point been a universal experience for us all.

MEXICAN AMERICANS

Numbering more than twelve million, Mexican Americans make up the largest Latino group in the United States today. Mexicans became American citizens in large numbers with the signing of the Treaty of Guadalupe Hidalgo in 1848. The Mexican Revolution of 1910 sent Mexicans fleeing to the United States. Many of these immigrants worked as agricultural laborers in the rural Southwest and California and as miners, loggers, cowboys, and construction workers on railroads. During and after World War II, some Mexican Americans moved northward, pri-

OBJECTIVES

1. To discuss historical factors affecting migration and immigration patterns to the United States by peoples of Latin-American heritage
2. To describe how Latinos have adapted to new environments from the perspective of Mexican-American, Puerto Rican, and Cuban-American artists

Carmen Lomas Garza, *Camas para Sueños (Beds for Dreams)*

marily to urban areas of the Midwest, Maryland, and Pennsylvania, where they found jobs in steel factories, meat-packing and automobile manufacturing plants, utility companies, construction, and other industries. They also labored on farms or worked on railroads and in the mines of the Midwest. Mexicans were also lured to California by the promise of good jobs in manufacturing, agriculture, and on the railroads.

Throughout history, the immigration policy of the United States has been one of fluctuation, from halting Mexican immigration during the Great Depression to recruiting Mexican workers by American employers faced with shortages of labor during World War II. In 1942, Mexico and the U.S. established the Bracero Program, which allowed employers to recruit temporary Mexican workers, known as *braceros*, until the program was dissolved in 1964. After World War II, undocumented workers began crossing illegally into the U.S. Between 1947 and 1955, more than 4.3 million of these workers were detained and sent back to Mexico. In 1968, a ceiling was placed on immigration in the Western Hemisphere, limiting the number of Mexicans who have been allowed to immigrate to the United States. Most Mexican immigrants settle in the large Mexican-American communities in California, Texas, New Mexico, Illinois, Arizona, and Colorado.

LOOKING AT THE OBJECT

Carmen Lomas Garza is a Chicana artist who now lives in San Francisco but grew up in Kingsville, a medium-size town in southern Texas. Her family history in the Americas dates back to the 1520s when Spanish ancestors on her father's side first came to Mexico from Spain. Her father was born in Nuevo Laredo just before his parents fled from the hardships of the Mexican Revolution by crossing the Rio Grande into Texas. Lomas Garza's mother's family had worked for generations in Texas as ranch hands or *vaqueros* (cowboys) and on the railroad. A great-grandfather on her mother's side walked from Michoacán, Mexico, to Kingsville to work as a chuck-wagon cook on the King Ranch.

Lomas Garza has many stories to tell about her family's rich heritage, about her memories of growing up in south Texas, and about how supportive her parents were of her desire to become an artist. In fact, *Camas para Sueños (Beds for Dreams)* [fig. 17] is dedicated to her mother, who also wanted to be an artist:

> *I have a very vivid memory of what people were doing, where they were, what they were wearing, the time of day, the colors of the atmosphere, and so when I recall something, I have the whole picture in my mind. So when I'm getting ready to do a certain painting, I rely on what I already have in my mind, and then I do move some things around. I do have poetic license to make the picture be able to tell the whole story with all its details. . . . That actually is me and my sister Margie up on the roof. We could get up on the roof by climbing up on the front porch. . . . That's . . . my bedroom, actually it's*

fig. 18. Jesse Treviño, *Mis Hermanos (My Brothers)*, 1976, acrylic on canvas, 121.2 x 175.6 cm (48 1/2 x 70 1/2 in.). Gift of Lionel Sosa, Ernest Bromley, Adolfo Aguilar of Sosa, Bromley, Aguilar and Associates, San Antonio

the girls' bedroom. . . . My sister and I would hide there [on the roof] *and . . . we also talked a lot about what it would be like to be an artist in the future because both of us wanted to be* [artists]. *And I dedicated this painting to my mother because she also wanted to be an artist. And she is an artist, she's a florist now, so her medium is flowers. . . . She gave us that vision of being an artist. . . . That's her making up the bed for us.*

Carmen Lomas Garza, from an interview with Andrew Connors, May 1995, at National Museum of American Art

The self-defining purpose behind Lomas Garza's art is to make it as easy, simple, and direct as possible. She wants the Mexican-American population to see themselves in her work, recognize that fact, and celebrate their rich cultural heritage as a result. It is Lomas Garza's hope that, in this process, others will see similarities to their own cultures or differences that are interesting to them and that they are curious about. She also wants her work to educate others as to who the Mexican Americans are as a people.

MAKING CULTURAL CONNECTIONS

The Chicano artist **Jesse Treviño** came from Monterrey, Mexico, to the United States as a child with his family. While a student at the Art Students League in New York City, Treviño was drafted into the U.S. Armed Forces and sent to Vietnam. He was seriously injured, losing his right arm when his platoon was hit by sniper fire.

Treviño spent two years in hospitals recovering from his injuries and learning to paint with his left hand. Subjects for Treviño's striking paintings usually include contemporary street scenes, buildings, and people from the Mexican-American *barrios* (neighborhoods) of San Antonio, as is the case with *Mis Hermanos (My Brothers)* [fig. 18]. In essence, his paintings, rendered in a style described as both realistic and photo-realistic, are like snapshots, capturing the experience of community life for Mexican Americans today:

> *The Chicano community is an integral part of the family structure and a social organization providing a point of reference for my work. The images are a natural outgrowth of interrelating my environment with the family structure. These very personal portraits are also visual representations of the diverse aspects of the Chicano culture.*

Jesse Treviño, quoted in "The Canadian Club Hispanic Tour" (exh. cat., El Museo del Barrio, 1984, n.p.).

PUERTO RICANS

The second-largest group of Latinos, the Puerto Ricans, first came to the mainland of the United States after residents of the island of Puerto Rico were granted U.S. citizenship in 1917 with the passage of the Jones Act. They began to settle on the mainland in significant numbers after World War II, in search of jobs that were plentiful in the cities. Most Puerto Ricans moved to the Northeast, particularly to New York City. Later generations gravitated to the thriving Puerto Rican community in Manhattan as well as to other towns and cities of the Northeast, Chicago, Texas, and Florida. Nearly half of the 2.3 million Puerto Ricans on the U.S. mainland reside in New York City; four million Puerto Ricans live on the island. Today, Puerto Ricans move to the mainland in smaller numbers than before, and many commute back and forth.

LOOKING AT THE OBJECT

Pepón Osorio is a sculptor of Afro-Caribbean descent. He came to New York City from Puerto Rico in 1975 to continue his studies and construct a new life in the United States. Osorio describes his childhood on the island of Puerto Rico:

> *We grew up together. . . . We knew everyone's secrets. We lived open lives, and in that sense, everybody knew about everything and everybody. . . . I grew up in a place where community was* [more than] *a word. Community was basically the place where you lived, and people shared common experiences.*

Pepón Osorio, from an interview with Andrea Gunnars, June 1995, in the artist's studio, New York City.

Osorio found what he was looking for in the United States. Settling in the South Bronx in New York City, where he lives today, Osorio discovered new people, new environments, and a different way of living as a Puerto Rican within a larger society. He also met other people of African descent who shared values and experiences like his own. Osorio paid homage to his cultural heritage by creating fantastic assemblages, such as *El Chandelier* [fig. 19], that represent the reality of Puerto Rican life in the mainland United States.

Chandeliers are particularly meaningful to Osorio because they can be found in almost every Puerto Rican apartment in even the poorest neighborhoods of Spanish Harlem and the South Bronx; thus, for Osorio, the chandelier becomes a cultural icon symbolizing the dreams, hopes, humor, and hardships of Puerto Ricans living in the *barrio*. Osorio's assemblage also draws on Latin-American folk art tradition, transforming the ordinary into the extraordinary by embellishing his lighting fixture with hundreds of mass-produced toys and miniatures. This predisposition for seeing "more as better" comes from Osorio's childhood memories on the island, from helping his mother decorate the elaborate cakes she baked for community celebrations to his fascination with the preponderance of jewelry worn by his sister. Swags of pearls, miniature Afro-Caribbean saints, toy cars, dominoes, soccer balls, black and white babies, palm trees, giraffes, and monkeys are just a few of the objects made of plastic that Osorio chose as visual metaphors for the immigrant popular culture of the 1950s and 1960s, when the majority of islanders now living in New York migrated.

CUBAN AMERICANS

The third-largest Latino group, the Cubans, first immigrated to the United States in small numbers during the nineteenth century, settling mainly in New York and Florida, where they were largely responsible for the phenomenal growth of the tobacco industry in Key West and Tampa. When Fidel Castro seized control of Cuba in 1959 and launched his Marxist revolution, Cubans began fleeing to the United States by the thousands. Between 1966 and 1973, the United States airlifted 250,000 Cubans before Castro halted the operation. In 1980, Castro permitted boats filled with Cubans to leave Mariel Bay for the United States. These immigrants are called Marielitos. From the 1980s and continuing into the 1990s, Cubans have continued to flee the Castro regime.

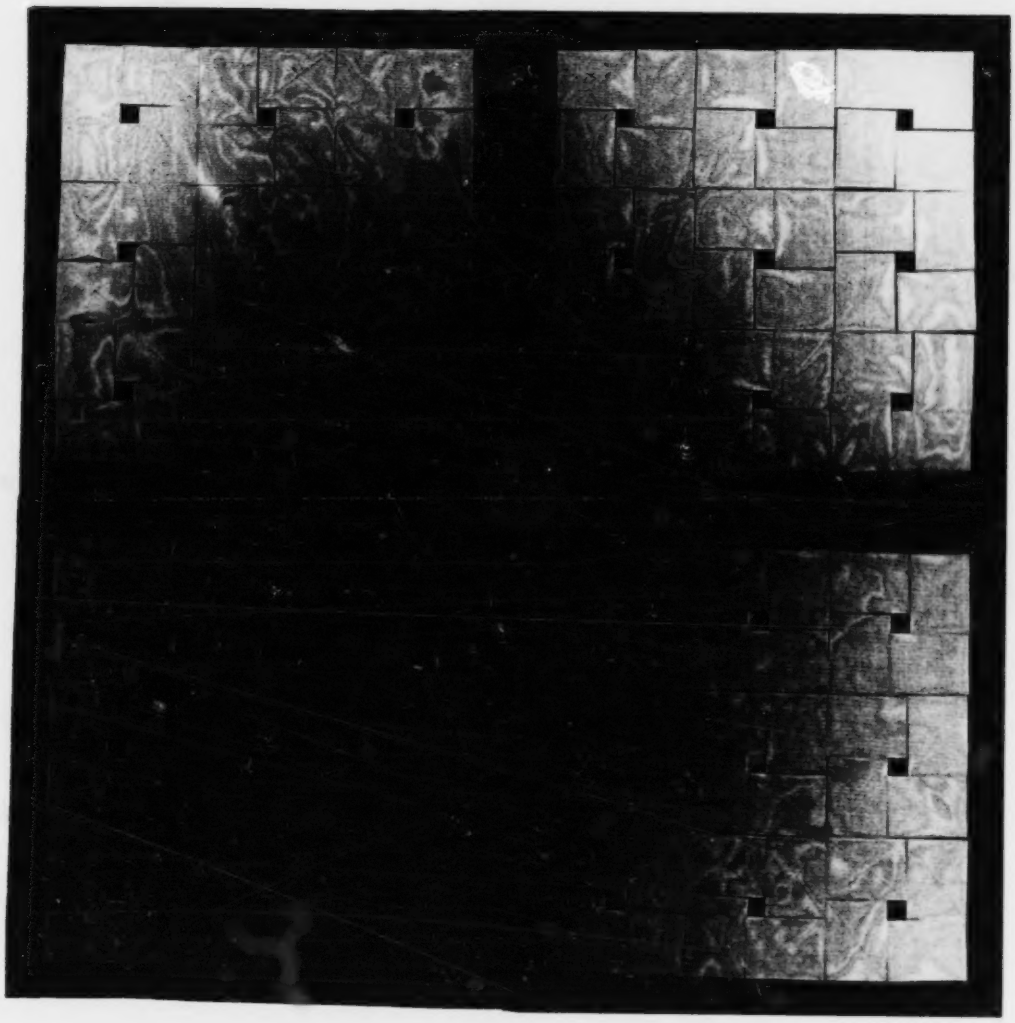
fig. 19. Pepón Osorio, *El Chandelier, 1988*, chandelier with mixed-media ornament, 154.5 cm high x 106.6 cm diameter (60 7/8 x 42 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program

fig. 20. Maria Castagliola, *A Matter of Trust*, 1994, screen, yarn, paper envelopes, and string, 183 x 183 x .3 cm (72 x 72 x 1/8 in.). Gift of the artist

The most recent group of Cubans attempting to immigrate to the United States are known as rafters. Fleeing the island in makeshift boats and rafts, the largest number set out in the summer of 1994 and were admitted by the U.S. government. However, U.S. immigration policy toward Cubans has fluctuated, as it has toward Mexicans; the government has since warned that all Cubans attempting to enter the United States in the future will be turned back.

LOOKING AT THE OBJECT

Maria Castagliola came to the United States from Havana in 1961. Castagliola was one of many Cuban children sent here in the 1960s by their families who were reacting to rumors circulating in Cuba that Castro might enact new child custody laws that would remove children from their parents' authority. Even though most of these children were eventually reunited with their parents, who arrived in the United States later, they all experienced the displacement of being political refugees at an early age: separated from their homes, families, and from the only language most of them had ever spoken or heard in their young lives. In Castagliola's case, the separation lasted only a few months, and the family eventually resettled in a Cuban community in Tampa where her father went to work as a cigar maker.



One of the ways Maria Castagliola maintains her Cuban heritage is through her art. Castagliola's memories of Cuba are primarily of small-town life where expectations for women were narrow: to grow up, marry, and have children. It was her impression that women had no cultural or family support to deal with aspects of their lives that made them unhappy. One of Castagliola's intentions in *A Matter of Trust* [fig. 21] is to provide a support mechanism, universally extended to include people of all cultures, regardless of age, race, or gender. The traditional quilt pattern is made from nontraditional materials—ordinary paper envelopes containing personal secrets written by friends, family, and acquaintances—sewn shut by the artist and sandwiched between sheets of fiberglass window screen. For Castagliola, collecting these secrets is a test of her own integrity:

> *The secrets piece is not so much about secrets as about intimacy and trust. People seldom have anyone whom they can trust completely. . . . There are very few relationships in which you can share everything and trust that there is going to be support and understanding.*

Maria Castagliola, from an interview with Susan Valdes-Dapena on July 21, 1994, and later edited and compiled in *Maria Castagliola: Tone* (exh. cat., Miami: Miami-Dade Community College Inter American Art Gallery), p. 5.

MAKING CULTURAL CONNECTIONS

Ana Mendieta and her sister were sent to the United States from Cuba in the 1960s under circumstances like those of Maria Castagliola. Mendieta's parents were unable to join their children, however, and the sisters were eventually sent to Iowa where they lived in a series of orphanages and foster homes. The forced isolation from Cuba and her family had a profound impact on Ana Mendieta, affecting the character of her earthworks such as the one seen here [fig. 21]. Considering herself an artist in exile, Mendieta sought to reestablish connections with her ancestors and ancestral land by

fig. 21. Ana Mendieta, *Untitled*, from the *Silueta* series, Oaxaca, 1980, black-and-white photo of carved clay bed, 101.2 x 132.7 cm (39 7/8 x 52 1/4 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program

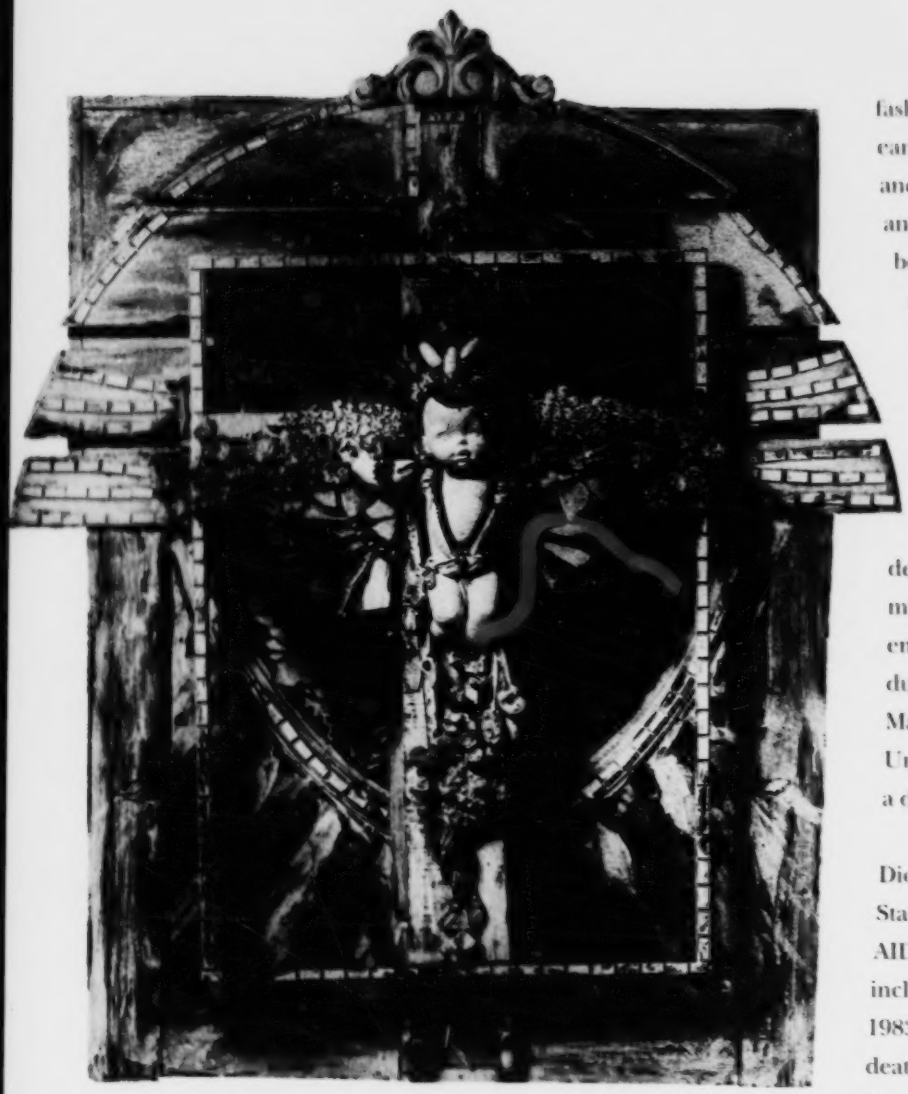


fig. 22. Humberto Dionisio, *Untitled (White Crucifix)*, 1986, painted wood, plastic doll, shells, etc., 147.3 x 109.2 x 20.3 cm (58 x 43 x 8 in.). Gift of Jim Kitchens in honor of Michael Ford

fashioning generalized female forms in the earth that recalled the earth goddesses of ancient cultures, in which women had place and power. The process of carving this earth-body sculpture from a clay bed served to provide Mendieta historical continuity with the past and a renewed sense of power in the present.

Humberto Dionisio graduated from the National School of Design in Havana and later studied industrial design, scene and lighting design, and cinematography. When Cuba temporarily eased emigration restrictions that led to the exodus of thousands of Cubans by boat from Mariel Bay in 1980, Dionisio came to the United States, and his work began to reflect a diversity of cultural influences.

Dionisio spent only seven years in the United States before he died of complications from AIDS. He left behind powerful work that includes a series of constructions begun in 1983 as personal preparation for his coming death. In these large assemblages, he combined baroque symbols of Christianity, using discarded wood, shells, construction-site rubble, costume jewelry, and other found objects. *Untitled* [fig. 22] presents a compelling yet disturbing image, with its doll nailed to a cross surrounded by repeated motifs of floating acrobats, spirit faces, and the refuse of society: contemporary icons to commemorate his personal loss and to link his death to more universal symbols.

ACTIVITIES

1. By the early nineteenth century, the United States had become a nation of immigrants, with five million entering the country between 1820 and 1860 alone. As a class project, find ways to research your community or family to determine their origins. Who are they? Where have they settled? What contributions have they made to the community? Report your findings to the class in an innovative way—perhaps as an oral documentary with interviews, an illustrated community newspaper, or a computer "chat line."

2. The experience of trying food prepared in a manner different from what we know is a way of learning more about recent immigrants to the United States. Locate ethnic restaurants in your community that prepare dishes you don't cook at home. Make an appointment with the manager to discover the origins of the food served at the restaurant. Select a dish from the restaurant that is prepared with an ingredient used in food you eat at home. Find out how the dish is prepared. Present an oral report comparing the new dish with the one you already know.

3. Compare the experiences of John Valadez growing up in the intense urban environment of East Los Angeles as recounted in the video with those described by Jesse Treviño and Carmen Lomas Garza. What are the similarities? Comment on the differences.

4. *Mi Familia* (My Family), *West Side Story*, and *The Mambo Kings* are three films that focus respectively on the Mexican-American, Puerto Rican, and Cuban-American experience in the United States. As you watch these films, write down culturally specific terms you hear or events you see. Are there references made to specific historical places, people, or events? Do you think they are accurately represented or are they stereotypes? Why? If you were the producer, what changes would you make? Defend your position.

5. Reflect on the immigration experiences of the Cuban-American artists Maria Brito (from the video), Maria Castagliola, and Ana Mendieta. Try to envision how you would feel and what your life would be like if something similar happened to you. Create a situation in your own mind. Imagine you have resettled in an unfamiliar place with strange customs, foods, and a language you don't understand. Write a letter to a friend or family member back home that describes your feelings.

6. Pepón Osorio's *El Chandelier* is an accumulation of real objects, revealing the immigration experiences of Puerto Ricans settling in the South Bronx neighborhood of New York City during the 1950s and 1960s. Transform an ordinary object into an artwork that has personal meaning for you by encrusting it with consumer-based objects of your choice.

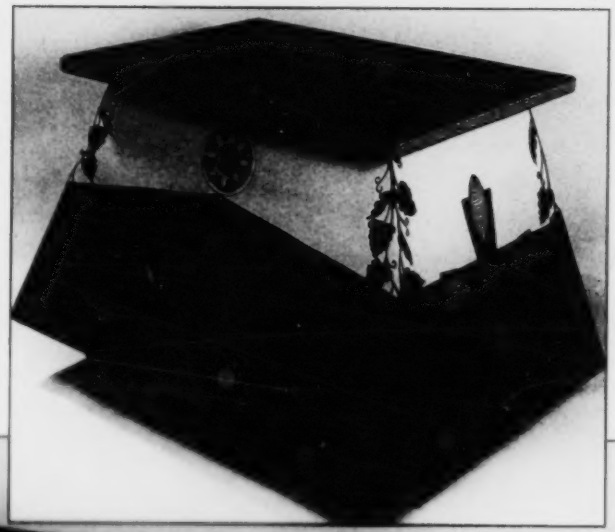


fig. 23. Emanuel Martinez, *Farm Workers' Altar*, 1967, acrylic on mahogany and plywood, 96.9 x 138.5 x 91.4 cm (38 1/8 x 54 1/2 x 36 in.). Gift of the International Bank of Commerce in honor of Antonio R. Sanchez, Sr. Shown here, front and back

BEST COPY AVAILABLE

Expressions of Social Concern

Encouraged by the victories of the civil rights movement led by activists such as the Reverend Martin Luther King, Jr., the labor organizer César Chávez began in the early 1960s to protest the unfair treatment of farm workers, the majority of whom were Mexican or Mexican American. In 1963 he and Dolores Huerta founded the United Farm Workers of America (UFW), the first effective national organization to represent agricultural workers and press for political reform. Their efforts galvanized Chicanos in California and the Southwest into a potent political force for change. The progress Chávez and Huerta made for agricultural workers inspired Chicanos to launch a movement seeking cultural identity and political power. They transformed the word "Chicano," which in the 1920s had been used pejoratively to refer to a lower-class Mexican immigrant, into a term of empowerment.

While Martin Luther King, Jr., and African-American leaders fueled their civil rights movement with great speeches and texts, Chicanos identified their movement through visual art. Images such as the Virgin of Guadalupe, the United Farm Workers' eagle, the Mestizo head, and Mexican revolutionary figures became important symbols. Artists associated with the Chicano movement, no matter what their media, shared a common concern for educating and revitalizing their communities, transforming what was perceived as oppression into a positive experience and thus forging a better future for Mexican Americans. Mexican-American artists today remain faithful to this tradition of social consciousness and healing.

OBJECTIVES

1. To recognize and analyze historical and cultural sources that inform social content in works by Latino artists
2. To explain the Chicano movement

LOOKING AT THE OBJECT

The Colorado artist **Emanuel Martínez** created *Farm Workers' Altar* [fig. 23] to celebrate an important event in the Chicano movement. On March 10, 1968, in the fields near Delano, California, César Chávez broke a twenty-five-day fast at a Mass celebrated at this altar. Chávez endured his fast to protest unfair employment practices and substandard living conditions experienced by migrant workers. By ending his hunger strike at a Christian celebration of Mass, Chávez honored the long commitment of religious leaders to social justice.

fig. 24. César Chávez diagramming strategy in Tucson, Arizona, early 1970s. Photo by José Galvez

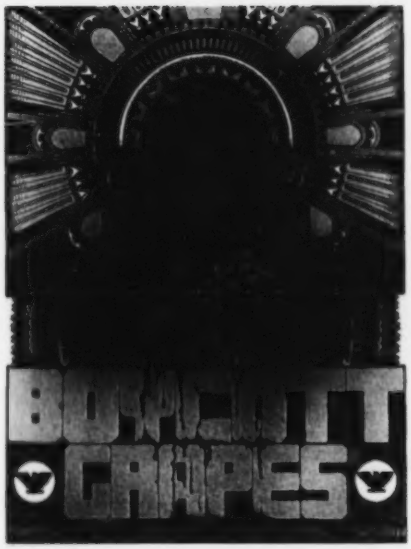
The Mass for which this altar was built was attended by farm workers and civil rights advocates from across the country, as well as by Senator Robert F. Kennedy and other national leaders who were deeply committed to equal opportunities in social services and education.

Martínez painted Pre-Columbian and European symbols and figures on the altar to indicate the Mestizo heritage that Chicanos celebrate. In Catholic belief, the altar is a symbol of Christ's Last Supper, a place for physical and spiritual nourishment and a reaffirmation of one's faith. Martínez' altar is one of the most important icons of the early Chicano movement because of its visual images that represent cultural, social, and economic issues important to La Causa (the cause). Motifs painted on the altar include clasped hands of people from many races working together to bring in the harvest surrounding an abstract black eagle on a red background, the symbol of the UFW. Many workers who attended the Mass in the middle of a field, the site of their labor, would have recognized these symbols. The sun is formed from the Mestizo head image, the central face composed of two profiles representing indigenous peoples and Europeans. These painted images, along with the peace symbol and the crucifix, evoke a sense of unity between social and religious causes and celebrate the diversity and character of humanity.

MAKING CULTURAL CONNECTIONS

Chicano artists working at the forefront of their movement also used the poster as a vehicle for social and political change. Posters can be reproduced inexpensively and disseminated widely to draw attention to particular causes or events. The makers of these prints combined direct and easily comprehensible visual images, like those on the *Farm Workers' Altar*, with words to make powerful and clear statements.

Xavier Viramontes and **Ester Hernández** have focused on issues that occupied César Chávez during his struggles for the rights of farm workers [fig. 24]. Viramontes incorporated the image of an Aztec warrior squeezing blood out of grapes in his *Boycott Grapes* poster [fig. 25]. The United Farm Workers of America started the California grape boycott in 1965 as part of a movement to improve working conditions for field laborers, and the poster called for viewers to join in the protest by refusing to buy grapes from their local grocery stores.



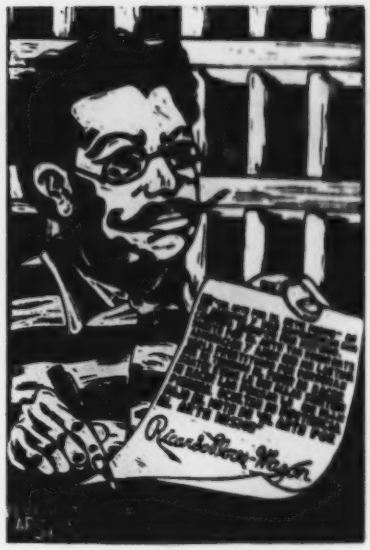


fig. 25. Xavier Viramontes, *Boycott Grapes*, 1973, color lithograph, 55.2 x 40.3 cm (21 3/4 x 15 7/8 in.). Gift of Tomás Ybarra-Frausto

fig. 26. Ester Hernández, *Sun Mad*, 1982, serigraph, 49.5 x 37.4 cm (19 1/2 x 14 3/4 in.). Gift of Tomás Ybarra-Frausto

fig. 27. Carlos Cortéz, *Ricardo Flores-Magón*, 1978, linocut, 91.4 x 58.7 cm (36 x 23 1/8 in.). Museum purchase

Ester Hernández grew up in the San Joaquin Valley of California where she unknowingly bathed in and drank polluted water and worked in an environment contaminated by pesticides. Questions about the effects of pesticides on agricultural workers prompted her to create *Sun Mad* [fig. 26], the print shown here.

Since World War II, the self-taught graphic artist **Carlos Cortéz** has been active in the Industrial Workers of the World (IWW), one of the first labor organizations to organize Mexican-American workers in the Southwest. Much of his art and poetry has been produced for that union's newspaper. His work is a direct reflection of his dedication to labor issues around the world, with particular emphasis on the concerns of Chicano workers.

Ricardo Flores-Magón was one of the early intellectual and political leaders of the Mexican Revolution. When his activities in opposition to the Mexican government endangered his life, he sought refuge in the United States; he was imprisoned several times for his revolutionary writings and activities while living here in exile in the early 1900s. This portrait [fig. 27] shows a jailed Flores-Magón presenting his criticism of *el arte por el arte mismo* (art for art's sake), implying that art has a higher purpose as a tool for bringing about social change. The following is a rough translation of the complete statement by Flores-Magón:

> *This "art for art's sake" is absurd, and its defenders have always gotten on my nerves. I feel for art such reverent admiration and love that it pains me to see it prostituted by people who, not having the ability to make others feel what they feel nor think what they think, hide their impotence under the motto of "art for art's sake."*

Ricardo Flores-Magon, translated by Jed Morse, 1994.

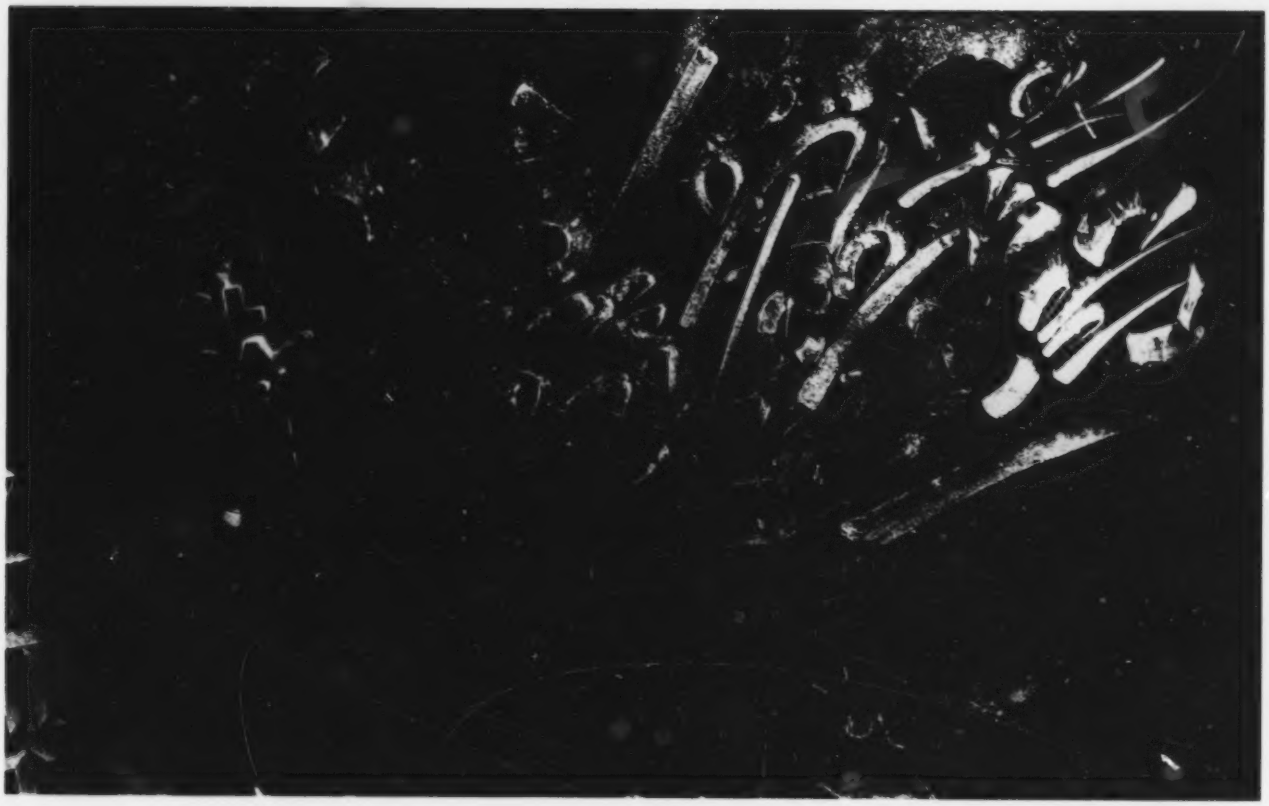


fig. 28. Charles "Chaz" Bojórquez, *Somos la Luz (We Are the Light)*, 1992, oil, Zolatone, aluminum paint, and aluminum leaf on canvas, 142.2 x 223.4 cm (56 x 88 in.). Museum purchase in part through the Smithsonian Collections Acquisition Program

Charles "Chaz" Bojórquez grew up in East Los Angeles where he was continuously exposed to the **graffiti** of the gangs around him. *Somos la Luz (We Are the Light)* [fig. 28] combines a variety of writing styles layered one on top of another, simulating successive layers of paint accumulated on a wall. Bojórquez used many subtle tonal variations, ranging from silver gray to black, in creating the textural density of this dynamic composition.

In Somos La Luz, *the far lower left corner is incised with the Roman numerals XLIII, which represent Avenue 43, my home street. It's a symbol of "Place." The dark letters are the names of the young writers (Zender, Nuke, Duke, Skill, Krenz, etc.) who are changing the legitimacy of graffiti language from the dark underground to the steel strength and light of acceptance.... The steel illustrious letters on the right side of the painting are "Slick," "Somos La Luz," and "Hex."*

Charles "Chaz" Bojórquez, 1994, statement in curatorial files, National Museum of American Art.

ACTIVITIES

1. As a class project, talk about a community issue that continues to be a source of concern to your families and neighbors. Select an area that interests you. How would you dramatize the issue visually through a poster? See the Chicano posters in the Study Guide for inspiration.

2. Read John Steinbeck's 1939 novel *The Grapes of Wrath* or watch the 1940 film directed by John Ford. Citing characters and incidents from the story, write an essay comparing social and political conditions for tenant farmers in Oklahoma and California in the 1930s with those of migrant farm workers in California during the 1960s. Sources on the 1960s in California include *Latinos: A Biography of the People* by Earl Shorris (New York: Norton, 1992) and chapter 6 of *MexAmerica: Two Countries, One Future* by Lester D. Langley (New York: Crown, 1988).

3. The use of visual symbols in the *Farm Workers' Altar* serves a purpose similar to that of the religious artworks made during the medieval period and the Renaissance in Europe—to convey ideas through pictures rather than words. Using the reproduction from your set of prints, carefully study all views of the altar and make a list of the symbols it contains. Write an essay that discusses how Martinez' use of visual symbols reflects aspects of the movement to improve working conditions for farm laborers.

4. Emanuel Martinez' *Farm Workers' Altar* played an important role in the agricultural reform movement in California during the 1960s. Spend a class period discussing how other works of art or design objects have played roles in historical events.

5. Invent a vocabulary of symbols and design a socially significant artwork on an issue or subject that interests you.

6. Another artist active in the Chicano movement is Carmen Lomas Garza, who in 1969 organized a Chicano art show for the first national conference of the Mexican American Youth Organization (MAYO). Lomas Garza often paints traditional family scenes in which she reestablishes the role of Mexican social and religious traditions. As a group activity with members of your class, organize an event that recognizes and pays tribute to important traditions in your school or community.

7. Photo-journalists have been creating visual documentaries of historical events and conditions in the United States since the discovery of photography in the nineteenth century, a tradition exemplified by the early work of Mathew Brady during the Civil War in the 1860s and later by Dorothea Lange's photo documentation of the Depression in the 1930s. Issues of social significance in this country continue to be explored today. Joseph Rodriquez, a Puerto Rican photographer featured in the video, documents his personal connection to the people, the spirit, and the sense of family in the New York community of Spanish Harlem. Create a photographic essay documenting an aspect of your life or school community that accomplishes similar goals.

GLOSSARY AND SPANISH PRONUNCIATION

El Angel de la Muerte (el AN hel de la MWEHR teh), the Angel of Death

anima (AHN ee mah), spirit or soul

Alfredo Arreguín (al FRED o a reh GEEN)

el arte por el arte mismo (el AHR teh por el AHR teh MEES moh), art for art's sake

Aztec, advanced native civilization before the European conquest of Mexico in 1519

barrios (BAHR ee os), neighborhoods

body art, an art form that uses the artist's body as part of the medium

Charles "Chaz" Bojórquez (bo HOR kes)

braceros (bra SEHR ohs), laborers

bultos (BOOL tohs), three-dimensional images of saints, usually carved from wood and frequently painted; mass-produced plaster casts are also called *bultos*

calavera (kah la VEH rah), skull and by extension skeleton

Camas para Sueños (KA mas pa ra SWEN yos), Beds for Dreams

Maria Castagliola (kas ta lee OH la)

Fidel Castro (fee DEHL KAHS tro)

La Causa (la COW suh), the cause

César Chávez (SESS ar CHAH vez)

Chicano (chee KAH no), **Chicana** (chee KAH nah), masculine and feminine forms of a term for a person of Mexican descent in the United States. Used in the context of the Chicano movement

Chimayó (chee mah YOH)

chip carving, decorative patterning in wood made by cutting small slivers in V-shaped grooves

Cocina Jaiteca (coe SEE nuh high TECH a), *cocina* means kitchen; *jaiteca* has no directly translatable meaning

convention (kun VEN shun), accepted rules and standards

Córdova (CORE doe vah)

Carlos Cortéz (core TEZ)

Humberto Dionisio (oom BEHR to dee on NEE see oh)

Doña Sebastiana (DOHN ya SEH bahs tee AHN a)

Ricardo Flores-Magón (rree KAR doh FLO res mah GOHN)

Franciscan (fran SIS kun), any member of the Catholic religious order founded by Saint Francis of Assisi in 1209

Pedro Antonio Fresquís (fress KEES)

41

friars (FRY urs), Catholic monks, especially members of the Augustinian, Dominican, or Franciscan orders

Larry Fuente (FWEN teh)

graffiti (gra FEE tee), inscriptions or drawings that are scratched, painted, or sprayed on a surface with the intention of being seen by the public

Guerrero (geh RRE ro)

Ester Hernández (es TAYR air NAHN des)

Dolores Huerta (do LOR es WHERE ta)

icon (EYE con), image or object that has symbolic meaning particular to the cultural and political identity of a group

Jesuit (JEH zoo it), member of the Society of Jesus, a Roman Catholic religious order for men founded by Saint Ignatius Loyola in 1534

Frida Kahlo (FREE dah KAH low)

Carmen Lomas Garza (KAR men LOH mahs GAR suh)

George López (LOW pes)

José Dolores López (ho SAY do LORE es LOW pes)

mandorla (MAN door la), an emanation of light surrounding a holy figure in Catholic art

Marielitos (MAH ree chl EE tohs), see text on page 24

Agueda Martínez (AH geh da mar TEE nes)

Emanuel Martínez (eh mahn WELL mar TEE nes)

Maya, advanced civilization in southern Mexico and Central America that reached its height around 800 A.D. but still was extant at the time of the Spanish conquest

Medanales (meh dah NAHL es)

Chico Mendes (CHEE coh MEN des)

Ana Mendieta (AH nah men DYEH ta)

Mestizo (mes STEE so), **Mestiza** (mes STEE sa), masculine and feminine forms of a word for people of mixed European (primarily Spanish) and Native American heritage

Mis Hermanos (mees air MAHN os), My Brothers

Morelia, Michoacán (moh REH lee ah, meech o ah KAHN)

Jesús Bautista Moroles (hes SOOS bau TEE stuh mohr OH les)

motif (mow TEEF), thematic element in a work of art

Nahuátl (nah WAH tul), a branch of the Uto-Aztecan language family, spoken in Mexico and Central America

Navajo, a native people now occupying parts of New Mexico, Arizona, and Utah

Nuevo Laredo (noo EV o lah REH do)

Oaxaca (wa HAH ka)

ofrenda (oh FREN dah), offering

Pepón Osorio (peh PONE oh SO ree o)

Penitente (pen e TEN teh), member of a lay Catholic brotherhood dedicated to piety

performance art, an art form that may combine elements of the visual arts, theater, and music

Pre-Columbian, originating in the Americas before the voyages of Columbus

Pueblo (PWEB loh), native people who built permanent settlements in what is now the southwestern United States

rasquachismo (rras kwa CHEES mo), see text on page 16

retablos (rre TA blohs), two-dimensional images of saints, usually painted on wooden panels; mass-produced prints are also called ***retablos***

Diego Rivera (dee EH go rre VEH ra)

Saltillo (sal TEE yo), city in northern Mexico

Santeria (sahn teh REE yah), see text on page 14

santeros (sahn TEH rohs), artists who make images of saints; in Caribbean cultures, holy people of the Santeria religion

Carlos Santistevan (sahn TEE steh vahn)

Santo Niño de Atocha (SAHN toh NEEN yo deh a TOH cha)

santos (SAHN tos), painted or carved and painted devotional images of saints

serrate (seh RAH teh), serrated or zigzagged

silueta (see lou EHT a), silhouette

Somos la Luz (SOH mos la LOOS), We Are the Light

Sueño (SWEN yo), Dream

Taos (TAH os)

Luis Tapia (loo EES TAH pya)

treadle loom, a free-standing weaving device with moving parts operated by foot pedals; it enables weavers to produce cloth of any desired length

Treaty of Guadalupe Hidalgo (gwa tha LOO peh ee DAL go), a treaty in 1848 that formally ended the Mexican War and transferred more than half of Mexico's land to U.S. control

Jesse Treviño (treh VEEN yo)

triptych (TRIP tick), painting done as either three separate or connected panels

vaqueros (vah KEH ros), cowboys

Xavier Viramontes (hahv YEHR vee ra MOHN tes)

Virgin of Guadalupe (gwah dah LOO pay), patron saint of Mexico and symbol of Mexican Catholic faith from the early colonial period to the present day

Larry Yañez (YAHN yes)

Yaqui (YAH key), Native American tribe living in the desert regions of northern Mexico and southern Arizona

ARTISTS' BIOGRAPHIES

This section contains biographies of artists included in the Study Guide and in the video *Latino Voices: Artists and Community*.

Alfredo Arreguín
Painter, born in 1935 in Morelia, Michoacán, Mexico. At age nine, Arreguín became the youngest pupil at the Morelia School of Fine Art. At age thirteen he moved to Mexico City, living there for eleven years until he came to the United States in 1959. Arreguín is currently a resident of Seattle, where he earned B.A. and M.F.A. degrees from the University of Washington. He has received numerous awards, including a Humanitarian Award by the Washington State Legislature, a Governor's Arts Award from the State of Washington, and a National Endowment for the Arts Visual Artists Fellowship Grant.

Charles "Chaz" Bojórquez
Painter, born in 1949 in Los Angeles, California. Bojórquez draws his inspiration from his birthplace, where he grew up and still makes his home. He received formal art training at Guadalajara University of Art in Mexico and California State University and Chouinard Art Institute in Los Angeles. Bojórquez worked as a commercial artist in advertising and film before concentrating on painting.

Maria Brito
Painter and installation artist, born in 1948 in Havana, Cuba. Brito came to the United States in 1960. She holds B.E. and M.F.A. degrees from the University of Miami and B.F.A. and M.S. degrees from Florida International University in Miami. Brito is the recipient of numerous fellowships and grants, including a South Florida Consortium Fellowship, Pollock-Krasner Foundation Grant, National Endowment for the Arts Visual Artists Fellowship Grant, and Florida Arts Council Fellowship.

Maria Castagliola
Painter and conceptual artist, born in 1946 in Havana, Cuba. Castagliola came to the United States in 1961. She has B.A. (sociology), B.F.A., and M.F.A. degrees from the University of South Florida in Tampa and has taught art as an assistant professor at the university. Recent honors include a Fellowship Award from Art Matters, Inc., in New York and a residency at the Cambridge Center for Science and Art in North Carolina.

Carlos Cortéz
Graphic artist, born in 1923 in Milwaukee, Wisconsin. Cortéz currently lives in Chicago, where he has been active with the Industrial Workers of the World (IWW) since the end of World War II. His dedication to the IWW, one of the first labor organizations to organize Mexican workers in the southwestern United States, is reflected in Cortéz' numerous articles, short stories, poems, book reviews, photographs, comic strips, and linoleum-cut illustrations published over the years in the union's newspaper.

Humberto Dionisio (1950—1987)
Sculptor, born in Havana, Cuba. Dionisio graduated from Havana's National School of Design in 1974 and was class valedictorian. That year he exhibited his works for the first time and was honored with the Award of the Cuban Committee to UNESCO. In 1980, fleeing government censorship, he joined other Cubans leaving Mariel Bay by boat and came to the United States. He lived and worked as an artist in Miami until his untimely death in 1987.

Pedro Antonio Fresquís (1749—1831)
Probably the first native New Mexican *santero*, born in Santa Cruz. Fresquís later resettled in the village of Las Truchas, located on the flanks of the Truchas peaks in northern New Mexico. Through the scientific method of tree-ring analysis, it has been determined that Fresquís probably began creating *retablos* on pine panels around 1780.

Larry Fuente
Sculptor, born in 1947 in Chicago. After attending the Kansas City Art Institute in 1967—68, Fuente moved to Mendocino, California, and since the late 1960s has concentrated on work with an overriding interest in surface ornamentation and decoration.

Ester Hernández
Printmaker, born in 1944 in Dinuba, California. In the early 1970s, Hernández settled in the San Francisco Bay area to pursue Chicano studies at Laney College and visual arts at the University of California, Berkeley. Hernández graduated from UC as a dean's-list student with a degree in Practice of Art. She met other Chicano artists and became associated with Las Mujeres Muralistas, a women's mural collective. Hernández has received several California Arts Council Artist-in-Residence Grants, as well as teaching in elementary school, college, and senior citizen centers.

Carmen Lomas Garza
Painter and printmaker, born in 1948 in Kingsville, Texas. While attending Texas Arts and Industry University (Texas A&I) in Kingsville, Lomas Garza joined the Chicano movement. In addition to earning a B.S. in art education and a Texas Teaching Certificate from Texas A&I (now Texas A&M, Kingsville), she holds an M.Ed. from Juárez-Lincoln/Antioch Graduate School, Austin, Texas, and an M.A. from San Francisco State University. Awards and fellowships include VIDA Award, Arts Category; several California Arts Council Artist-in-Residence Grants; National Endowment for the Arts Fellowships for Painting and Printmaking; and a California Arts Council Fellowship.

George López (1900—1993)
Wood carver and *santero*, born in Córdova, New Mexico. In recognition of his lifelong contributions as a *santero*, López has received numerous awards including an honorary doctorate from the University of Colorado and a New Mexico Governor's Award for Excellence in the Arts. In addition, he was one of the first fifteen American folk artists to receive a National Heritage Fellowship from the National Endowment for the Arts.

Agueda Martinez
Weaver, born in 1898 in Chamita, New Mexico. Attending primary school until 1913, Martinez first began to weave rag rugs at the age of twelve. In 1916 she married a weaver and schoolteacher and by 1937 had given birth to ten children. Martinez learned to weave tapestry wool blankets in 1921 from Lorenzo Trujillo of Río Chiquito, New Mexico. In addition to weaving on a contract basis for various blanket dealers in New Mexico, she has taught weaving through the Home Education and Livelihood Programs (HELP) in Hernández and Abiquiu, New Mexico. Martinez is a recipient of the New Mexico Governor's Award for Excellence in the Arts.

Emanuel Martínez
Painter and sculptor, born in 1947 in Denver, Colorado. Martínez attended Metropolitan State College and Juárez Lincoln University in Denver. He currently teaches drawing and painting for the Art Students League of Denver and serves as an advisory committee member for the Denver School for the Arts and the Colorado Historical Society. Martínez is a past recipient of the Governor's Award for Excellence in the Arts in Colorado.

Ana Mendieta (1948—1985)
Sculptor, performance and conceptual artist, born in Havana, Cuba. Mendieta came to the United States in 1961 and spent her adolescence in Iowa. The trauma of dislocation from her family and homeland is a recurrent theme in her work. Mendieta died from injuries sustained in a tragic fall from a window in her New York City apartment building at the age of 37.

Jesús Bautista Moroles
Sculptor, born in 1950 in Corpus Christi, Texas. Moroles grew up in Dallas and graduated with a B.F.A. from North Texas State University in 1978. Moroles is a recipient of a grant from the National Endowment for the Arts and an Awards in the Visual Arts Fellowship. His largest public commission is the Houston Police Officers Memorial in Houston, a massive granite earthwork completed in 1992. Moroles received an Artist Award from the American Institute of Architects in Houston in 1995.

Pepón Osorio

Sculptor and installation artist, born in 1955 in San Juan, Puerto Rico. In 1975, Osorio moved to the South Bronx in New York City, where he enrolled at Lehman College and earned a degree in sociology. Following his graduation, he worked in the child abuse prevention unit of the Human Resources Administration, working primarily with the Latino community. Since 1985 Osorio has participated in visual arts projects that are testimonials to his immediate South Bronx community. He completed an M.A. degree at Columbia University in 1986 and has been the recipient of numerous awards, including grants and fellowships from the Rockefeller Foundation, National Endowment for the Arts, and the Lila Wallace Arts Partners International Artist Program.

Joseph Rodriquez

Photographer, born in 1951 in Brooklyn, New York. After completing the program at the International Center for Photography in New York City in 1985, Rodriquez worked in the Black Star Agency library as a photo researcher. During this time he began a documentary photo project in Spanish Harlem. In 1987, he left Black Star to work on the project full time, as well as to do free-lance photography for the *Village Voice*. Rodriquez received a New York State Foundation for the Arts grant for the Spanish Harlem project and an assignment to photograph the same subject matter for *National Geographic* magazine (published in May 1990). He has been awarded various grants and awards since 1988, allowing him to travel around the world to document a variety of peoples and cultures.

Carlos Santistevan

Santero, born in 1938 in Denver, Colorado. Santistevan, a descendant of Pedro Antonio Fresquís, lives in Denver. In addition to creating *santos*, both traditional and contemporary, Santistevan documents his commitment to the *santero* tradition by producing films and conducting demonstrations of his work.

Luis Tapia

Wood carver, born in 1950 in Santa Fe, New Mexico. Inspired by native Spanish-American music and Hispanic civil rights issues, Tapia began to explore his own heritage in the early 1970s, and as a result began carving *santos* after examining figures in churches and museums around Santa Fe. He received a grant from the National Endowment for the Arts in 1980. In addition to carving figures in wood, Tapia makes and restores furniture and constructs and restores *reredos* (altar screens) for churches in northern New Mexico.

Jesse Treviño

Painter, born in 1946 in Monterrey, Mexico. Treviño's family moved to San Antonio, Texas, in 1948. Treviño earned an A.A. from San Antonio Junior College, a B.A. in art from Our Lady of the Lake University in San Antonio, and an M.F.A. in painting from the University of Texas at San Antonio. In 1987 he was honored with the National Hispanic Heritage Award as Artist of the Year.

John Valadez

Muralist and pastel artist, born in 1951 in Los Angeles and grew up in the neighborhood of Boyle Heights. While studying at East Los Angeles Junior College in the early 1970s, Valadez joined a theater group—performing in productions at the Mexican American Center for Creative Arts (MACCA)—and immersed himself in the study of art history and painting. He earned a B.F.A. from California State University at Long Beach in 1976. Following graduation, Valadez became involved in numerous mural projects in Los Angeles, where he continues to live and work today.

Xavier Viramontes

Printmaker, born in 1943 in Richmond, California. Viramontes received a B.F.A. from San Francisco Art Institute and an M.A. from San Francisco State University. The recipient of numerous printmaking awards, he has taught printmaking classes at all levels at City College, Ft. Mason and Phelan campuses, in San Francisco since 1980.

Larry Yañez

Printmaker and musician, born in 1949 in Yuma, Arizona. Yañez now lives in Tempe, where he works for the Arizona Commission on the Arts and actively participates in the Movimiento Artistico del Rio Salado (MARS) gallery.

CHRONOLOGY

A.D. 250–800	Maya Classic Period of stone architectural forms including high pyramids and temples. Temple of the Inscriptions at Palenque is constructed as part of an architectural group at the end of the seventh century.
1325	Aztecs build capital of Tenochtitlán on site of present-day Mexico City.
1492	Christopher Columbus sets sail from Palos, Spain, on his first voyage in search of a westward oceanic passage to Asia.
1494	Columbus establishes the first permanent European settlement on Hispaniola (an island that comprises present-day Haiti and the Dominican Republic).
1511	The Spanish conquest of Cuba begins under the command of Diego de Velázquez.
1519	The Spanish conquest of Mexico begins when Hernán Cortéz makes landfall on the coast of Veracruz.
1521	Cortéz conquers the Aztec empire for Spain; the Spanish erect a settlement at the site of present-day San Juan, Puerto Rico.
1565	Pedro Menéndez de Avilés establishes first successful permanent Spanish settlement in Florida at St. Augustine.
1598	Juan Oñate establishes first permanent Spanish settlement in New Mexico at La Villa de San Gabriel.
1680	The Pueblo Indian Revolt drives the Spanish from northern New Mexico.
1692	Diego de Vargas reconquers New Mexico for Spain.
1749	Pedro Antonio Fresquis born in Santa Cruz, New Mexico.
1750–1850	Great Santero period, during which many of the best *santos* were made by *santeros* living in the Southwestern United States.
1769	Brother Junipero Serra, a Franciscan priest, founds the first mission in present-day California at the site of San Diego.
1776	U.S. Declaration of Independence is signed.
1821	Santa Fe Trail established.
1821–1824	Mexico fights for and gains independence from Spain, becoming the Republic of Mexico. United States policies sanction westward expansion under mandate of "Manifest Destiny."
1836	Texas wins independence from Mexico.
1845	Texas becomes the twenty-eighth state in the United States, unleashing the 1846–1848 Mexican War between the U.S. and Mexico.
1848	Mexico and the United States sign the Treaty of Guadalupe Hidalgo, formally ending the Mexican War and transferring more than half of Mexico's land to U.S. control.

1850 New Mexico becomes a territory of the United States; California becomes a state.

1861–1865 Civil War in the United States.

1867 Puerto Ricans rally for independence from Spain in the Lares Revolt.

1879 First railroad into New Mexico from the East.

1898 The signing of the Treaty of Paris ends the Spanish-American War, ceding Puerto Rico to the U.S. and granting Cuba its independence. Agueda Martinez born in Chamita, New Mexico.

1900 George Lopez born in Cordova, New Mexico.

1910 The Mexican Revolution of 1910 begins, and Mexicans cross the Mexico-United States border to escape the bloodshed. By 1930, ten percent of Mexico's population has fled to the U.S.

1917 With the passage of the Jones Act, Puerto Rico becomes a U.S. territory, and its inhabitants are granted U.S. citizenship.

1921–1924 United States Congress institutes immigration quota laws. The Border Patrol is established to monitor and restrict entry of Mexicans into the U.S.

1922 New Mexico becomes the forty-seventh U.S. state.

1923 Carlos Cortez born in Milwaukee, Wisconsin.

1930s Years of the Great Depression in the United States.

1935 Alfredo Arreguin born in Morelia, Michoacán, Mexico.

1938 Carlos Santistevan born in Denver, Colorado.

1942–1964 Under the Bracero Program, Mexico and the United States permit Mexican laborers to work seasonally on U.S. farms and ranches.

1943 Xavier Viramontes born in Richmond, California.

1944 Ester Hernández born in Dinuba, California.

1946 Maria Castagliola born in Havana, Cuba; Jesse Treviño born in Monterrey, Mexico.

1947 Larry Fuente born in Chicago; Emanuel Martínez born in Denver, Colorado.

1948 Maria Brito and Ana Mendieta born in Havana, Cuba; Carmen Lomas Garza born in Kingsville, Texas.

1949 Charles "Chaz" Bojórquez born in Los Angeles; Larry Yañez born in Yuma, Arizona.

1950 Humberto Dionisio born in Havana, Cuba; Jesús Bautista Moroles born in Corpus Christi, Texas; Luis Tapia born in Santa Fe, New Mexico.

1951 John Valadez born in Los Angeles; Joseph Rodriguez born in Brooklyn, New York.

1955 Pepón Osorio born in San Juan, Puerto Rico.

1959 Fidel Castro seizes power in Cuba after the dictator Fulgencio Batista flees the country, unleashing the first significant wave of Cuban refugees to the United States.

1960s César Chávez becomes leading spokesperson for Mexican-American farm workers.

1965 The United Farm Workers (UFW) join the Delano, California, grape strike, strengthening the Chicano civil rights movement.

1980 Approximately 125,000 Cuban refugees, known as Marielitos, reach U.S. shores by boat from Mariel Bay, Cuba.

1986 The U.S. Immigration Reform and Control Act gives legal-resident status and possibility of citizenship to immigrants.

1994 Tens of thousands of Cubans, known as "rafters," flee Cuba for the U.S. in makeshift rafts and boats.

FURTHER READING

Abalos, David T. *Latinos in the United States: The Sacred and the Political.* South Bend, Ind.: University of Notre Dame Press, 1986.

Acosta-Belen, Edna, and Barbara R. Sjostrom, eds. *The Hispanic Experience in the United States: Contemporary Issues and Perspectives.* New York: Praeger, 1988.

Aliotta, Jerome J. *The Puerto Ricans.* New York: Chelsea House, 1991.

Barnett, Alan W. *Community Murals: The People's Art.* New York: Cornwall Books, 1984.

Beardsley, John, and Jane Livingston. *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors.* New York: Abbeville Press, 1987.

Boorstin, Daniel J., and Brooks M. Kelley, with Ruth Frankel Boorstin. *A History of the United States.* Needham, Mass.: Ginn and Co., 1986.

Boswell, Thomas D., and James R. Curtis. *The Cuban-American Experience: Culture, Images, and Perspectives.* Totowa, N.J.: Rowman and Allanheld, 1984.

Boyd, E. *Popular Arts of Spanish New Mexico.* Santa Fe, N.M.: Museum of New Mexico Press, 1974.

Briggs, Charles L. *The Wood Carvers of Córdova, New Mexico: Social Dimensions of an Artistic "Revival."* Knoxville, Tenn.: The University of Tennessee Press, 1980. Reprinted: Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press, 1990.

Cancel, Luis R., Jacinto Quirarte, Marimar Benitez, Nelly Perazzo, Lowery S. Sims, Eva Cockcroft, Felix Angel, and Carla Stellweg. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970.* Bronx, N.Y.: The Bronx Museum of the Arts, 1988.

Del Castillo, Richard Griswold, Teresa McKenna, and Yvone Yarbro-Bejarano, eds. *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985.* Los Angeles: Wight Art Gallery, University of California, 1990.

Flores, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity.* Houston: Arte Publico Press, 1993.

Gann, Lewis H., and Peter J. Duignan. *The Hispanics in the United States: A History.* Boulder, Col.: Westview Press, 1986.

Hauptly, Denis J. *Puerto Rico: An Unfinished Story.* New York: Atheneum, 1991.

Heyck, Denis Lynn Daly. *Barrios and Borderlands: Cultures of Latinos and Latinas in the United States.* New York: Routledge, 1994.

Imagines Guadalupanas Cuatro Siglos. Exh. cat. [Mexico City?]: Centro Cultural Arte Contemporaneo, 1987.

Kanellos, Nicolas. *The Hispanic Almanac: From Columbus to Corporate America.* Detroit: Visible Ink Press, 1994.

Langley, Lester D. *MexAmerica: Two Countries, One Future.* New York: Crown, 1988.

Larsen, Ronald J. *The Puerto Ricans in America.* Minneapolis: Lerner Publications Company, 1989.

Lippard, Lucy R. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America.* New York: Pantheon Books, 1990.

Llanes, Jose. *Cuban Americans: Masters of Survival.* Cambridge, Mass.: Abt Books, 1982.

Lomeli, Francisco, ed. *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art.* Houston: Arte Publico Press, 1993.

Meier, Matt S., and Feliciano Rivera. *The Chicanos: A History of Mexican Americans.* New York: Hill and Wang, 1972.

Meltzer, Milton. *The Hispanic Americans.* New York: Thomas Y. Crowell, 1982.

Moore, Joan W., and Harry Pachon. *Hispanics in the United States.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1985.

Novas, Himilce. *Everything You Need to Know About Latino History.* New York: Plume/Penguin, 1994.

_____. *The Hispanic 100: A Ranking of the Latino Men and Women Who Have Most Influenced American Thought and Culture.* New York: Citadel Press, 1995.

Quirarte, Jacinto. *Mexican American Artists.* Austin: University of Texas Press, 1973.

Rieff, David. *The Exile: Cuba in the Heart of Miami.* New York: Simon & Schuster, 1993.

Samoiloff, Louise Cripps. *A Portrait of Puerto Rico.* New York: Cornwall Books, 1984.

Sanchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture and Identity in Chicano Los Angeles, 1900–1945.* New York: Oxford University Press, 1993.

Shorris, Earl. *Latinos: A Biography of the People.* New York: W. W. Norton & Company, 1992.

Skerry, Peter. *Mexican Americans: The Ambivalent Minority.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Sperling Cockcroft, Eva, and Holly Barnet-Sanchez. *Signs from the Heart: California Chicano Murals.* Venice, Cal.: Social and Public Art Resource Center, 1990.

Stavans, Ilan. *The Hispanic Condition: Reflections on Culture & Identity in America.* New York: Harper Collins, 1995.

Steele, Thomas J., S.J. *Santos and Saints: The Religious Folk Art of Hispanic New Mexico.* Santa Fe, N.M.: Ancient City Press, 1982.

Suchlicki, Jaime. *Cuba: From Columbus to Castro.* Washington, D.C.: Pergamon-Brassey's, 1986.

Trejo, Arnulfo D., ed. *The Chicanos: As We See Ourselves.* Tucson: The University of Arizona Press, 1979.

West, John O., ed. *Mexican-American Folklore: Legends, Songs, Festivals, Proverbs, Crafts, Tales of Saints, of Revolutionaries, and More.* Little Rock, Ark.: August House, 1988.

Wroth, William. *Christian Images in Hispanic New Mexico: The Taylor Museum Collection of Santos.* Colorado Springs: Colorado Springs Fine Arts Center, 1982.

_____. *Images of Penance, Images of Mercy: Southwestern Santos of the Late Nineteenth Century.* Colorado Springs: Colorado Springs Fine Arts Center, 1992.

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS

1

Estimular el interés por la cultura y el arte latinos

2

Promover una mejor comprensión de la función de las artes plásticas como reflejo de la historia social, cultural y política de un pueblo

3

Desarrollar las facultades críticas y analíticas del alumno

Esta Guía de estudio forma parte de un programa didáctico preparado para su uso en las aulas. El programa incluye, además, la cinta de vídeo *Voces latinas: los artistas y la comunidad*, catorce diapositivas en color, de 35-mm, y diez reproducciones en color, de 8 1/4 x 11 pulgadas, de pinturas y esculturas de la colección del Museo Nacional de Arte Americano y su Galería Renwick, de la Smithsonian Institution.

La Guía de estudio bilingüe examina la historia social, cultural y política de la población latina de Estados Unidos desde el siglo XVII hasta el presente, a través de una fuente documental especialmente valiosa: su expresión artística. Se concentra en tres grandes grupos culturales latinos residentes en Estados Unidos: el mexicano-americano, el puertorriqueño, y el cubano-americano, aunque también hace referencia a otros grupos, cuyas raíces culturales están en Santo Domingo, Centro América y Sudamérica. Cada unidad comprende temas para debatir en el aula y sugerencias para proyectos individuales y de grupo. El glosario, la biografía de artistas y la cronología hacen de la Guía de estudio un recurso didáctico de gran utilidad.

El Museo Nacional de Arte Americano posee una valiosa colección de arte latino, especialmente mexicano-americano, que incluye centenares de obras de diversos artistas, desde los tiempos de la América colonial hasta el presente. Las obras seleccionadas en esta Guía —principalmente del Sudoeste, y en su mayoría de artistas del siglo XX todavía en activo— dan testimonio de la amplia representación de este grupo en la colección actual. Uno de los principales objetivos del programa de adquisiciones del Museo es el de ampliar y mejorar nuestros fondos, a fin de que constituyan un reflejo más fiel de las diversas poblaciones latinas de Estados Unidos.

La tradición artística del Sudoeste

LA ANTIGUA TRADICIÓN DE LOS SANTOS

Pocos años después del primer viaje de Cristóbal Colón a América en 1492, España emprendió una campaña de gran envergadura para ampliar su influencia en el Nuevo Mundo. La monarquía envió naves cargadas de hombres, ganado, y pertrechos a través del Océano Atlántico con objeto de establecer colonias en el Caribe, Florida, América Central, y México. Los españoles sometieron por la fuerza a los indígenas y los obligaron a convertirse al catolicismo.

En el siglo XVI, los sacerdotes y misioneros **franciscanos** y **jesuitas** enviados por España para fundar misiones en México se valieron de pinturas y esculturas de la Sagrada Familia y de los santos para despertar la fe entre la población local, de igual modo que lo habían hecho en el Viejo Mundo. Al principio, los misioneros traían estas imágenes religiosas de Europa, pero las dificultades que planteaba su traslado a través de un territorio tan vasto les impulsaron a hacerlas ellos mismos. Los primeros objetos religiosos que se hicieron en el Nuevo Mundo reflejaban los ideales estéticos de España. En aquel tiempo, la producción de objetos religiosos para iglesias, capillas y hogares estaba casi por completo en manos de **frailes** españoles e indígenas.

En 1680, los **indios pueblos**, asentados en lo que hoy es Nuevo México, se rebelaron contra el dominio español y expulsaron del territorio a los colonizadores y líderes religiosos. En 1692, las tropas españolas reconquistaron la zona. Al año siguiente, después de restablecer las misiones, los franciscanos llevaron de México a Nuevo México objetos religiosos, entre los que figuraban las imágenes de los **santos**. Estas imágenes religiosas, veneradas en iglesias y hogares, reflejaban los ideales del renacimiento y del barroco españoles. El pequeño y portátil santo se pintaba sobre lienzo o cuero para facilitar su transporte a través de largas distancias.

Para 1750, los frailes ya no podían satisfacer por sí solos la demanda de santos, por lo que decidieron formar a artesanos laicos, a los que se dio el nombre de **santeros**, en el arte de la imaginería religiosa. Estos santeros eran indígenas o **mestizos** cristianizados—es decir, hijos de europeos e indígenas—que viajaban a las aldeas remotas de los desiertos del norte de Nuevo México y del sudoeste de Colorado en lugar de los frailes españoles que no podían desplazarse a esos lugares con regularidad. Los santeros trocaban o vendían sus obras a los aldeanos convertidos al catolicismo, los cuales necesitaban los santos para sus prácticas de piedad [figs. 1, 2].

A los santos pintados en tabla u otras superficies planas se los llamó **retablos**, y a las esculturas tridimensionales talladas en madera y policromadas, **bultos**. Si bien los santeros se atenían a la iconografía católica española, la mayoría de ellos no había recibido una formación convencional como artistas. Bajo la influencia de su cultura nativa crearon su propio estilo popular de santo.

OBJETIVOS

1. Describir los factores históricos que han influido en el desarrollo de la tradición artística del Sudoeste
2. Explicar la tradición de los santos como reflejo de los valores culturales del pasado y del presente
3. Aprender a distinguir entre santo, retablo, y bulto

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

Pedro Antonio Fresquís fue uno de los primeros santeros nativos que trabajaron en el norte de Nuevo México. Su imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe* [fig. 1] representa a la santa patrona de México, una de las imágenes religiosas más populares entre los mexicano-americanos, en un retablo sobre tabla pintado entre 1780 y 1830. Según una tradición mexicana que se remonta a 1531, la imagen de la Virgen quedó milagrosamente impresa en la capa de Juan Diego, pastor indígena convertido al catolicismo a quien la Virgen se apareció en cuatro ocasiones. La imagen original, pintada milagrosamente en la capa, se conserva en la Basílica de Guadalupe, en la ciudad de México, y ha sido reproducida innumerables veces en grabados y pinturas. La tez de la Virgen pintada sobre la capa de Juan Diego es más oscura que la de las imágenes traídas al Nuevo Mundo por los misioneros españoles. Es así como se identifica a la **Virgen de Guadalupe** con una figura indígena y no con una europea. Este detalle, junto con la circunstancia de que las apariciones a Juan Diego se produjeron cuando los españoles estaban comenzando a cristianizar a los nativos, explica el que la Virgen de Guadalupe se convirtiera en símbolo del cristianismo mexicano.

Fresquís respeta las rigurosas **normas convencionales** católicas al representar a la Virgen en actitud de orar, con las manos juntas, sobre una media luna, sostenida por un ángel alado y rodeada por una resplandeciente **mandorla**. Pero también muestra las características de su estilo personal. Fresquís era más dibujante que pintor, y la calidad lineal de su obra, evocadora del grabado en madera tradicional europeo y mexicano, es evidente en el tratamiento plano de las figuras, la mandorla festoneada, así como el **motivo** floral que sirve de relleno y la orla que bordea el retablo. Otras características del estilo de Fresquís son la larga y afilada nariz y los entornados ojos rasgados de la Virgen. Aunque su paleta se limita a cinco colores, Fresquís logra una cierta brillantez mediante la yuxtaposición de colores de igual valor o de intenso efecto de contraste. Raspaba la pintura todavía húmeda para crear la decoración de triángulos alternos que sigue la línea arqueada del borde superior y tiene su complemento en el detallado dibujo de óvalos entrelazados que adorna los bordes laterales e inferior del cuadro.

LOS NEXOS CULTURALES

Hoy en día, la Virgen de Guadalupe representa la fuerza esencial que une a los mexicano-americanos por encima de cualquier barrera social o geográfica. Los artistas mexicano-americanos la han representado frecuentemente en grabados, pinturas, esculturas y fotografías. La Virgen aparece en todas partes, no sólo en los altares de iglesias y en los hogares del Sudoeste, sino también en restaurantes y salones de belleza, en calcomanías para automóviles, en murales y tatuajes.

Ester Hernández es una pintora y grabadora californiana por cuyas venas corre sangre mexicana y **yaqui**. En *La ofrenda* [fig. 3], transforma a la Virgen de Guadalupe, de la tradicional imagen religiosa de mexicanos, indígenas americanos, y mexicano-americanos, en un **icono** cultural latino contemporáneo. Hernández convierte a la Virgen en símbolo de arrolladora fuerza femenina, al representarla en forma de tatuaje indeleblemente marcado en la espalda de la mujer, como fuente de identidad y adoración. Al igual que un devoto puede hacer una ofrenda a la imagen de un santo en la iglesia, las manos anónimas ofrecen una rosa a esta imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. El peinado contemporáneo, el arete que adorna la oreja perforada y el brillo de la seda vinculan claramente esta imagen al presente. No obstante, conforme a la tradición mexicano-americana► Hernández pinta una Virgen de Guadalupe que no es totalmente española ni indígena, sino una reina mestiza de las Américas, y se decide por un tono bronceado, en vez de pálido, para la piel de las dos figuras.

Larry Yáñez es conocido por yuxtaponer los símbolos tradicionales y contemporáneos de la cultura **chicana** en obras de arte tales como la *Cocina Jaiteca* [fig. 4]. Yáñez se deleita en la parodia y en los juegos de palabras, como en el título de esta obra. La palabra *jaiteca* carece de sentido, pero cuando se pronuncia como lo haría un latino, convirtiendo la j en h aspirada, tiene un cierto sonido inglés: "high-tech-a". La palabra jaiteca también tiene cierta semejanza fonética con el **nahuátl**, idioma de la antigua civilización **azteca**.

De igual modo que la palabra resulta no ser nahuátl, esta cocina es todo menos un ejemplo de tecnología avanzada. Está, más bien, saturada de referencias culturales al pasado y al presente. Yáñez hace aquí una

nueva interpretación de las tradiciones antiguas y recientes que se manifiesta de diversas formas; por ejemplo, colocando a la Virgen de Guadalupe sobre el refrigerador, como punto focal, en el centro de la pared.

Otras referencias a la cultura mexicana y mexicano-americana incluyen el nopal que asoma por la ventana, la ilustración del calendario en representación de una antigua leyenda azteca de amor, así como el Sagrado Corazón de Jesús y las **calaveras** de los imanes que decoran el refrigerador.

LA INDUSTRIA DE LOS SANTOS A PARTIR DE 1848

La firma del **Tratado de Guadalupe Hidalgo** en 1848 por Estados Unidos y México tuvo como resultado, no sólo el fin de la guerra entre los dos países, sino también el desarrollo del comercio y la expansión de Estados Unidos por toda la zona. La producción de santos comenzó a decaer en 1850, sobre todo después de la inauguración del ferrocarril de Santa Fe, ya que los santeros tenían que competir con las ilustraciones producidas en masa a bajo precio y las estatuas de santos de escayola que podían obtener tanto los clérigos como los seglares en los pueblos de Nuevo México. Sin embargo, algunos santeros del siglo XIX todavía continuaron trabajando en zonas remotas del estado.

Para la época de la Primera Guerra Mundial, la industria de la talla de santos había desaparecido casi por completo de Nuevo México, incluso de la zona norte, donde se había mantenido durante mucho tiempo. Posteriormente, en el decenio de 1920, con la nueva afluencia de escritores y artistas de reconocido prestigio a las colonias de artistas que se habían establecido diez años antes en Taos y Santa Fe, la industria se revitalizó. Tras los artistas, los turistas y los coleccionistas invadieron Nuevo México en busca de objetos de arte decorativo local. Los artesanos, muchos de los cuales se habían establecido en la pequeña comunidad de Córdova, a medio camino entre Santa Fe y Taos [véase mapa, pág. 5], viendo las oportunidades que les brindaba este auge del turismo, se dedicaron a hacer imágenes de santos y de otro tipo, así como muebles de madera. Estos artistas solían apartarse de la tradición y hacían figuras sin pintar, de pequeño tamaño, decoradas con **muescas** practicadas con la azuela. A esta nueva forma de trabajar la madera se le dio el nombre de estilo de Córdova.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

George López descendía de una familia de tallistas que se habían dedicado a la imaginería religiosa desde mediados del siglo XIX. Empeñado en mantener viva la tradición de la talla de santos y a perpetuar el patrimonio cultural de su familia, enseñó a trabajar la madera a sus sobrinas y sobrinos y más tarde a sus hijos. El estilo y la composición de su *San Miguel Arcángel* y *el Diablo* [fig. 5] recuerdan a las figuras creadas por su padre, José Dolores López, al que se atribuye la creación del estilo de Córdova, por ser el primer santero que no pintó sus tallas. Los útiles de trabajo de George López: una sierra, un cuchillo afilado y papel de lija, son casi los mismos que usaban los antiguos santeros, excepto que éstos utilizaban piedra arenisca para pulir las tallas. En este bulto, López representa al Arcángel San Miguel como protector de los justos, en el acto de dar muerte al diablo. Su imagen del santo se atiene a las normas convencionales de la tradición católica: San Miguel tiene alas, empuña una espada, y conquista a las fuerzas del infierno y al diablo. Su manera de representar al diablo, no como el dragón tradicional, sino como una mezcla de dragón, insecto volador y serpiente, ilustra las características de movimiento y fantasía de su estilo. La cabeza y las extremidades de cada una de las dos figuras: el santo alado y el diablo, son piezas talladas por separado y unidas al torso por medio de clavijas. Los brazos y las manos del diablo, rematadas en uñas como garras, se alzan crispadas en un vano intento de escapar a su destino.

LOS NEXOS CULTURALES

Durante más de doscientos años, los santeros mexicano-americanos de Nuevo México y del sur de Colorado han creado imágenes de santos y otras figuras religiosas para iglesias, residencias y capillas particulares, donde eran objetos de devoción. La talla de santos sigue siendo una de las expresiones artísticas más vibrantes del Sudoeste. Los artistas contemporáneos han introducido innovaciones en el arte tradicional de la talla de *santos*.

Luis Tapia, artista contemporáneo residente en Santa Fe, aprendió a hacer santos por su propia cuenta, estudiando los retablos y bultos de las iglesias y de la colección del Museo Internacional de Arte Folklórico de su pueblo natal. Aunque cultiva ambos

estilos, el primitivo y el de los santeros de Córdova, se suele desviar del estilo típico de otros santeros de Nuevo México. Su escultura *La carreta de la Muerte* [fig. 6], por ejemplo, se aparta de la tradición en muchos aspectos. Al ángel de la muerte (El Ángel de la Muerte o Doña Sebastiana) se le suele representar bajo la forma de un esqueleto de mujer, a veces sobre una carreta, con un hacha, una clava, o con arco y flechas. El ángel de la muerte de Tapia no lleva nada; su animada Doña Sebastiana saca la lengua de unas cavernosas fauces adornadas con dientes naturales, mientras en las cuencas de sus ojos bailotean los destellos de las incrustaciones de mica. Lleva, incluso, una cola de caballo de cabello auténtico.

El origen de La carreta de la Muerte de Tapia se puede encontrar en la secta católica de los **penitentes**, que surgió en las remotas aldeas de los montes del sur de Colorado y el norte de Nuevo México al faltar los sacerdotes, para mantener los ritos ordinarios. Las carretas eran y siguen siendo arrastradas por penitentes durante la Semana Santa para recordar a los fieles su condición de mortales. El crujido y el castañeteo de los esqueletos de madera a lo largo del camino recuerdan a los participantes que la muerte les sigue los pasos.

El artista de Denver, **Carlos Santistevan**, desciende del santero Pedro Antonio Fresquís. Santistevan talla bultos en madera y también hace esculturas de chatarra soldada. A primera vista, su imagen del *Santo Niño de Atocha* [fig. 7], en la que utiliza una combinación de materiales, parece alejarse de la tradición de las tallas de bulto, pero una observación detallada permite descubrir los atributos característicos de este tipo de santos. Santistevan utiliza técnicas y materiales contemporáneos, tales como piezas recicladas de automóviles soldadas, pero respeta la iconografía católica europea. Santistevan recoge fielmente los detalles de la leyenda de la visita del Santo Niño de Atocha a los cautivos españoles en tierra de moros, a los que repartió pan de una canasta y agua de una calabaza. Su Santo Niño, al que representa sentado y vestido de peregrino, lleva en una mano una vara de cuyo extremo pende una calabaza, y en la otra una canasta.

ACTIVIDADES

1. Consulten las páginas amarillas de la guía de teléfono y traten de encontrar iglesias de su comunidad que lleven el nombre de santos o grupos hispanos. Visítenlas para ver si sus imágenes o decoraciones muestran algún tipo de influencia latina en la forma en que están hechas o colocadas. Investiguen la historia de la fundación de esas congregaciones de orientación latina.

2. La Virgen de Guadalupe ha evolucionado hasta convertirse en un símbolo de la mezcla de la iconografía religiosa propia de las culturas europea e indígenas de América. Comparen las imágenes de la Virgen de Guadalupe de Pedro Antonio Fresquís y la de Ester Hernández, y expliquen cómo se refleja la mezcla cultural en los cambios sufridos por la versión más reciente.

3. Divididos en pequeños grupos, traten de hallar en la *Cocina jaiteca*, de Larry Yáñez, imágenes que hagan referencia a la historia y a la cultura de las poblaciones mexicana, indígena y mexicanoamericana. Discutan el posible significado de las alusiones, hagan conjeturas sobre el motivo por el que Yáñez combinó sus imágenes de la forma en que lo hizo, y digan cómo hubieran interpretado ustedes la escena basados en su propio patrimonio étnico.

4. La cocina del cuadro *Cocina jaiteca* hace referencia a diversos alimentos y productos alimentarios. Hagan una lista de todos los restaurantes étnicos de su ciudad o barrio. Comparen su comida, su manera de presentarla y su servicio con los de los restaurantes ordinarios de "comida rápida" de los Estados Unidos. ¿Cuál de ellos nos dice más acerca de nuestro país en la actualidad? ¿De qué manera?

5. Lean la novela de Willa Cather *Death Comes to the Archbishop*, (1927), sobre la vida de dos misioneros franceses en Nuevo México inmediatamente después de la guerra con México. La historia mezcla hechos reales sobre la región y el paisaje con leyendas e historias locales de santos y de milagros. Escriban un ensayo acerca del efecto de las influencias culturales regionales españolas e indígenas sobre el ambiente, el argumento, los personajes y la acción de la novela.

6. Comparen los bultos tradicionales de George López con las obras más recientes de Luis Tapia y Carlos Santistevan. ¿En qué se parecen? Expliquen las diferencias que existen entre ellas. ¿Han influido en el diseño los materiales o las tecnologías modernas? ¿Cómo? Hagan ustedes mismos un *bulto* con materiales que usen habitualmente todos los días o todas las semanas.

7. Diseñen su propio retablo o bulto sobre la vida de un santo cuya historia hayan investigado o se hayan inventado.

El cruce de culturas y la mezcla de influencias

Un latino o una latina es un americano, o una americana, cuyas raíces culturales están en América Latina; es decir, en México, Puerto Rico, Cuba, la República Dominicana, Centroamérica o Sudamérica. Al igual que las personas de los países de América Latina, los latinos descienden no sólo de españoles, sino, más bien, de una mezcla de europeos, indígenas americanos, y africanos. Los latinos no se refieren a sí mismos por el nombre genérico de "latino". Lo mismo que los americanos de origen alemán o chino, muchos de ellos se identifican con el país o el lugar de origen de sus antepasados o de ellos mismos. De ese modo, los latinos se refieren a sí mismos como americanos de origen español, mexicano-americanos, cubano-americanos, dominicano-americanos, americanos de origen nicaragüense, colombiano-americanos, etc. De manera similar a otros grupos étnicos, como los afroamericanos o los americanos de origen irlandés, cada contingente latino aporta a los Estados Unidos un patrimonio cultural y una experiencia social e histórica singulares. La aportación de cada uno de ellos modifica y enriquece la trama de la sociedad americana.

Las obra de los artistas de los diferentes grupos étnicos suele contener referencias a sus raíces históricas o culturales. Además de estas influencias étnicas, los artistas acusan también la influencia de otras tendencias estilísticas, de su entorno y de sus experiencias personales.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

Jesús Bautista Moroles es un escultor mexicano-americano cuya obra contiene referencias a sus raíces históricas y culturales. *Granite Weaving* (Tejido de granito) [fig. 8] recoge algunos elementos evocadores de la arquitectura de las civilizaciones **precolombinas** azteca y **maya**. En esta escultura en relieve, Moroles utiliza losas y bloques superpuestos de granito gris que recuerdan vivamente las técnicas de construcción y la composición de las pirámides construidas por esos pueblos antiguos [fig. 9].

Otras influencias reflejadas en su obra provienen de experiencias de su niñez y juventud. En sus años mozos pasó varios veranos en Rockport, Texas, con un tío suyo, cantero de profesión, formado en Monterrey, México. Juntos trabajaron en una serie de obras construidas en piedra, entre ellas un malecón en el Golfo de México. Más tarde, aprendió a trabajar la madera y estudió dibujo, electrónica y matemáticas —lo que le sería de gran utilidad para su posterior labor de escultor— en la Universidad del Estado del Norte de Texas, Denton, donde recibió el título de licenciado en Bellas Artes en 1979. Moroles pasó el año siguiente en Italia dedicado al estudio de la escultura clásica tradicional europea y al trabajo, en una fundición de Pietrasanta, no lejos de las canteras de Carrara. A esas dos famosas ciudades, cuya fundación data de la época del Imperio romano, acudían los escultores italianos del Renacimiento, entre ellos Miguel Angel, en busca de mármoles para sus obras.

OBJETIVOS

1. Definir los términos latino y latina
2. Describir y analizar las fuentes históricas, sociales y culturales que informan la obra de los artistas latinos

De regreso a los Estados Unidos en 1980, Moroles se estableció en Waxahachie, Texas, donde comenzó a trabajar en las monumentales esculturas de granito, por las que es más conocido. Para 1982, había trasladado su taller a Rockport, Texas, donde continúa viviendo y trabajando.

Más que labrar el granito, Moroles prefiere llevar más allá los límites de esta piedra extremadamente dura mediante otras formas de trabajarla. Utiliza herramientas y técnicas de ingeniería modernas para montar las piedras labradas en nuevas configuraciones. *Granite Weaving* refleja su estilo personalísimo, que combina las superficies toscamente labradas con figuras geométricas lisas muy controladas. Del granito sin desbastar surgen losas horizontales de piedra. Las proyecciones tentativas de la parte superior se intensifican gradualmente por efecto del espectacular juego de luz y sombra que se produce a medida que los niveles descendentes van revelando más piedra. Además de las referencias arquitectónicas a las pirámides escalonadas del antiguo México, el título "*Granite Weaving*" y el diseño de esta obra parecen sugerir canastas entrelazadas o un diseño textil.

LOS NEXOS CULTURALES

Águeda Martínez es tejedora y reside en Medanales, Nuevo México, cerca de Santa Fe. Sus diseños recogen las tradiciones textiles del tiempo de la conquista española en el siglo XVI. Martínez se inspira en los productos textiles españoles que llevaron a Nuevo México los antiguos colonos españoles siguiendo el curso del Río Grande, y en las artesanías tradicionales de los indios pueblos y **navajos** de Nuevo México y de Colorado. Su obra muestra la fusión de ambas influencias culturales en sus materiales, técnicas y diseños.

Los españoles llevaron ovejas a la zona de Río Grande para que les proporcionaran alimento y lana. La lana y el **telar de pedal** que utiliza Martínez reflejan esa influencia española [fig. 10]. Los diseños de tejidos confeccionados, como éste, a base de ropa y trapos de algodón reciclados —material relacionado tradicionalmente con la artesanía textil indígena, que lo prefiere a la lana— le han valido a esta artista un merecido reconocimiento. Los diseños de Martínez son, asimismo, una mezcla de motivos españoles e indígenas, desde los sencillos modelos de Saltillo, al norte de México, de los primitivos colonos españoles de Río Grande [fig. 11], a los tipos navajo modificados, tales como los rombos serrados tejidos a modo de tiras en zigzag, y los del tipo pueblo, de franjas lisas alternas. En *Tapestry Weave Rag Rug Jerga* [fig. 12], Martínez ha fundido estas influencias españolas e indígenas en un diseño individualizado de franjas horizontales que combinan, tanto los rombos serrados de tipo Río Grande, como los motivos típicos de los indios pueblos. Además, las bandas lisas de los bordes superior e inferior y las franjas repetidas de rombos serrados reflejan el tradicional estilo de los tejedores de Chimayó, otro pequeño pueblo de Nuevo México cercano a Medanales. Martínez le dio el nombre de Jerga a esta obra por su burdo tejido.

Ana Mendieta llegó a los Estados Unidos de su Cuba nativa en los primeros años del decenio de 1960, cuando era todavía una niña. Estudió en el Center for the New Performing Arts (Centro de las Nuevas Artes Representativas), de la Universidad de Iowa, en la ciudad de Iowa. Su escultura y las piezas de representación reflejan diversas influencias. Los movimientos internacionales de **arte del cuerpo** y arte representativo del decenio de 1970 sugerían el uso del propio cuerpo o de otras formas femeninas en la creación de esculturas efímeras que se convertían en representaciones. La obra de arte de representación *Anima (Alma/Soul)* [fig. 13], documentada aquí en una serie de cinco fotografías, recoge, asimismo, elementos de su patrimonio cultural cubano. Mendieta crea un ambiente dramático con el fuego, símbolo de regeneración de los ritos de la santería, síntesis latinoamericana del catolicismo romano y de la religión yoruba de los primitivos esclavos del África occidental que fueron llevados a Latinoamérica a principios de siglo XVI. Muchas de las prácticas relacionadas con la santería, como las danzas sagradas y la identificación de las deidades por medio de collares de vivos colores, se deben a la influencia yoruba más que a la del catolicismo. En *Anima (Alma/Soul)* Mendieta ha creado una forma femenina con una armazón de bambú y fuegos artificiales. Al encenderse los fuegos artificiales, la forma femenina

aparece totalmente iluminada. La serie de fotografías documenta la reducción de la forma a medida que los fuegos artificiales se van extinguiendo gradualmente. El tema central de esta obra es la redención. Los fuegos artificiales y la danza de las llamas sugieren el carácter regenerador del fuego relacionado con las prácticas de la santería, mientras que la colocación de la figura sobre una cruz la identifica claramente con la crucifixión de Cristo. El Sagrado Corazón de Jesús, importante símbolo católico de la compasión de Cristo, es la última luz que se extingue en esta espectacular obra representativa.

Alfredo Arreguín es un artista mexicano-americano cuyas pinturas, incluido *Sueño (Dream: Eve Before Adam)* [fig. 14], presentan superficies densamente cubiertas de dibujos minuciosamente realizados, en los tonos brillantes de las piedras preciosas. La inspiración para sus cuadros procede de fuentes tan variadas como su obra misma, en la que se hallan frecuentes referencias a América Central, a Europa y al Cercano Oriente.

Arreguín nació en Morelia, en la árida zona de Michoacán, en el centro de México. En su juventud trabajó en un proyecto de obras en el bosque tropical del estado de Guerrero, donde aprendió a respetar y a amar estos exuberantes entornos ecológicos. Cuando tenía veintitrés años, Arreguín se trasladó de la ciudad de México a los Estados Unidos para cursar estudios en la Universidad de Washington, en Seattle. Los templados bosques húmedos de la Península Olímpica, cercanos a su nuevo hogar, rea-vivaron sus antiguas emociones de Guerrero. Desde la muerte del militante ecologista brasileño Chico Méndes, Arreguín ha rendido tributo a los ecosistemas del bosque tropical en numerosas obras de gran belleza y exuberancia.

En el **tríptico** *Sueño (Dream: Eve before Adam)*, los intrincados diseños típicos de la obra del artista, revelan y ocultan formas vegetales, animales y humanas que simbolizan a Eva, a diosas, y a figuras protectoras. En cada uno de los paneles se puede descubrir el rostro de Frida Kahlo [fig. 15], la artista mexicana y esposa de Diego Rivera, entre las formas complejas de las abigarradas superficies. Una observación más detallada de los tres grandes paneles de esta obra revela una multitud de imágenes alusivas a motivos culturales mexicanos, incluidas las ruinas arquitectónicas precolombinas, así como los ricos colores, la vida rebosante y la presencia exuberante del ambiente tropical.

El artista californiano **Larry Fuente** dota a sus esculturas, realizadas con una mezcla de materiales, de superficies profusamente adornadas que transforman los artículos ordinarios en objetos únicos de gran encanto y esplendor. Algunas de las influencias observadas en *Game Fish* [fig. 16] pueden atribuirse a la tradición del arte folklórico latino contemporáneo, que gusta de cubrir los objetos de uso cotidiano con una rica ornamentación. El pez está totalmente cubierto de hileras o manchas de relucientes cuentas de plástico u otras baratijas. Estos motivos y diseños de intenso colorido acentúan y ponen de relieve la forma esencial de la figura que recubren. Fuente se plantea la ornamentación de la superficie con un criterio de pintor; pero en lugar de usar pigmentos, "colorea" la superficie del pez con artefactos de producción en masa, de intensas tonalidades, lo que le garantiza una obra cromáticamente equilibrada y armónica. El *Game Fish* responde, asimismo, a la sensibilidad del Rasquachismo chicano:

> *En el terreno del gusto, ser rasquache es ser libre y no estar sujeto a ataduras, preferir lo elaborado a lo sencillo, lo extravagante a lo sobrio. Los colores brillantes... priman sobre los apagados; la alta intensidad, sobre la baja; lo tridiscente y relampagueante, sobre lo sobrio y moderado. La inclinación rasquache amontona unos motivos sobre otros, llenando todo el espacio disponible con ostentoso afán de exhibición. La ornamentación y elaboración prevalecen al lado del gusto por la impresión táctil y la superficie sensual.*

Tomás Ybarra-Frausto, "Rasquachismo: a Chicano Sensibility," en Richard Griswold del Castillo y otros, eds., *Chicano Art: Resistence and Affirmation, 1965—1985* (catálogo de la exposición Los Angeles: Galería de Arte Wight, Universidad de California, 1990), p.157

Además de sus vinculaciones con el arte folklórico latino y el rasquachismo chicano, el *Game Fish* encierra también un doble significado. Por una parte, se trata, en efecto, del trofeo de una competición deportiva; en este caso, un pez vela. Por otra, muchos de los artefactos utilizados en su decoración representan auténticos deportes o juegos, o elementos de los mismos: volantes de badminton, fichas de póker o de dominó, dados, piezas de ajedrez, pelotas de ping-pong, incluso una serie de máquinas automáticas de juegos en miniatura. Unos cuantos bloques de los que se usan para enseñar el alfabeto a los niños, y unas fichas de "scrabble" forman las palabras "Game Fish" sobre el cuerpo del pez. La gran aleta dorsal está cubierta de varias capas de objetos propios de otros juegos, entre ellos una serie de trofeos de competiciones deportivas.

ACTIVIDADES

1. El refinamiento de las culturas indígenas americanas de las civilizaciones azteca, maya e inca sorprendió a los exploradores europeos del siglo XVI. Algunos aspectos de la sociedad moderna todavía muestran la influencia de aquellas antiguas civilizaciones. Divididos en pequeños grupos o independientemente, decidan títulos para temas importantes tales como diseño arquitectónico, innovación tecnológica, estructura gubernamental, lengua y literatura, o productos agrarios y métodos de cultivo. Preparen, en forma de gráfico, una lista de las aportaciones que ha hecho cada cultura. Discutan acerca de las formas en que su vida cotidiana y el ambiente de su hogar y su comunidad reflejan estas influencias. Las hazañas de estas civilizaciones se estudian en las páginas 8-10 del libro *History of the United States*, by Daniel J. Boorstin, Brooks M. Kelley with Ruth Frankel Boorstin (Needham, Mass: Ginn and Co., 1986).

2. Numerosos factores influyen en nuestra elección de la ropa que llevamos, los alimentos que comemos, la forma en que decoramos nuestro entorno, y las actividades en que participamos. Dediquen parte de un período de clase a discutir cuáles son algunas de esas influencias, y designen un relator por cada grupo para intercambiar los resultados de sus discusiones con el resto de la clase.

3. Como proyecto de clase, organicen una exposición de tejidos. Reúnan varias muestras de tejidos y hablen de las semejanzas y las diferencias que existen entre las técnicas, los diseños y los materiales utilizados. Hagan una etiqueta para cada artículo, con los datos que ustedes crean que los visitantes desearían conocer acerca de las diferentes piezas expuestas.

4. Estudien el panel central del tríptico de Alfredo Arreguín *Sueño (Dream: Eve before Adam)*, que aparece, en color, en la cubierta anterior de esta Guía de estudio. Hagan una lista de las referencias culturales, históricas, arquitectónicas, geográficas y botánicas que vean. Como proyecto de clase, preparen un boceto para un mural en papel blanco, utilizando pintura o lápices de punta de fieltro negros y de colores. Incluyan referencias culturales, históricas y arquitectónicas a su comunidad. Preséntenlo sobre una superficie decorada que refleje la flora y fauna del lugar donde residen.

La nueva vida en los Estados Unidos

Aunque los latinos que residen en Estados Unidos proceden de casi todos los países de Centroamérica y Sudamérica, los grupos más numerosos son los que provienen de México, Puerto Rico y Cuba. A finales de los decenios de 1970 y 1980 se inició un importante movimiento migratorio a Estados Unidos procedente de la República Dominicana, Centroamérica y Sudamérica. La inestabilidad política y las crisis económicas provocaron la huida de dominicanos y colombianos a los Estados Unidos, mientras que las guerras civiles precipitaron la emigración de nicaragüenses y salvadoreños. Todavía continúan llegando a Estados Unidos emigrantes de la República Dominicana, de Centroamérica y de Sudamérica, la mayor parte de los cuales acaba asentándose en comunidades establecidas por los mexicano-americanos. Como todos los demás residentes de este país, los latinos tienen mucho que contar sobre su nueva vida en los Estados Unidos. Estas vivencias, bien sean personales y recientes o pertenezcan al pasado y las conozcan a través de amigos o familiares, constituyen el patrimonio cultural y la experiencia social que cada persona aporta a la vida de este país. Las historias y las obras personales de los artistas mexicano-americanos, puertorriqueños y cubano-americanos expresan diversos aspectos de lo que en algún momento ha sido una experiencia universal de todos nosotros.

LOS MEXICANO-AMERICANOS

La población mexicano-americana, integrada por doce millones de almas, constituye hoy en día el grupo latino más numeroso de Estados Unidos. Con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, gran número de mexicanos adquirieron la ciudadanía estadounidense. La Revolución mexicana de 1910 provocó la huida en masa de mexicanos a Estados Unidos. Muchos de ellos trabajaron de braceros en las explotaciones agrícolas del Sudoeste y de California, de mineros, leñadores, vaqueros, y de peones en las obras del ferrocarril. Durante la Segunda Guerra Mundial y después de terminar la guerra, algunos mexicano-americanos se trasladaron al norte, sobre todo a las zonas urbanas del Medio Oeste, de Maryland y de Pennsylvania, donde encontraron trabajo en las fábricas de acero, en las industrias cárnica y de automóviles, en las empresas de servicios públicos, en el ramo de la construcción y en otras industrias. También trabajaron en granjas o en los ferrocarriles y en las minas del Medio Oeste. La promesa de empleos lucrativos en las fábricas, la agricultura y los ferrocarriles atrajo a los mexicanos a California.

A lo largo de la historia, la política de inmigración de Estados Unidos ha vacilado entre poner freno a la entrada de los mexicanos, como ocurrió durante la época de la gran depresión, y reclutar obreros de esa nacionalidad, como cuando los patronos se encontraron frente a una escasez de mano de obra debido a la Segunda Guerra Mundial. En 1942, México y Estados Unidos establecieron el Programa Bracero que permitía a los patronos reclutar temporalmente braceros mexicanos, hasta que se derogó en 1964. Después de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a cruzar la frontera de Estados Unidos ilícitamente obreros indocumentados. Entre 1947 y 1955, más de 4,3 millones de estos trabajadores fueron detenidos y enviados de nuevo a México. En 1968, se estableció un tope a la inmigración en el hemisferio occiden-

OBJETIVOS

1. Analizar los factores históricos que influyen sobre las modalidades de migración e inmigración a los Estados Unidos de la población de origen latinoamericano
2. Describir cómo se han adaptado los latinos a su nuevo entorno, desde la perspectiva de los artistas mexicano-americanos, puertorriqueños y cubano-americanos

tal que limitaba el número de mexicanos autorizados a inmigrar a Estados Unidos. La mayoría de los inmigrantes mexicanos se establecieron en las grandes comunidades mexicano-americanas de California, Texas, Nuevo México, Illinois, Arizona, y Colorado.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

Carmen Lomas Garza es una artista chicana que reside actualmente en San Francisco, pero se crió en Kingsville, ciudad no muy populosa del sur de Texas. La historia de su familia se remonta a los años comprendidos entre 1520 y 1530, cuando sus antepasados por línea paterna salieron de España para establecerse en México. Su padre nació en Nuevo Laredo, poco antes de que sus abuelos cruzaran a Texas por el Río Grande para escapar a las penalidades de la Revolución mexicana. A lo largo de varias generaciones, los antepasados maternos de Lomas Garza han trabajado de peones o vaqueros en los ranchos de Texas y en la construcción del ferrocarril. Uno de sus bisabuelos maternos fue a pie de Michoacán, México, a Kingsville para trabajar de cocinero en los carromatos del King Ranch.

Lomas Garza tiene un nutrido repertorio de historias sobre la rica experiencia acumulada por su familia, los recuerdos de su infancia y juventud en el sur de Texas, y el decidido apoyo de sus padres a sus aspiraciones de artista. De hecho, *Camas para Sueños (Beds for Dreams)* [fig. 17] está dedicada a su madre, que también deseaba ser artista:

> *Tengo un recuerdo muy vivo de lo que la gente hacía, dónde estaba, qué ropa llevaba, la hora del día, los colores del aire, de manera que cuando evoco algo, tengo todo el cuadro en la mente. Por eso, cuando me dispongo a pintar una obra determinada, me inspiro en lo que tengo en la mente y luego muevo de sitio algunas cosas. Hago uso de la licencia poética para que el cuadro pueda relatar la historia completa con todos sus detalles... Estas somos, realmente, mi hermana Margie y yo en el tejado. Nos subíamos a él trepando por el porche de entrada a la casa... Este es ... mi dormitorio, en realidad, el dormitorio de las niñas. Mi hermana y yo nos escondíamos aquí* (en el tejado) *y ... también hablábamos mucho de cómo sería eso de ser artista en el futuro, porque las dos queríamos ser* (artistas). *Y yo he dedicado este cuadro a mi madre porque ella también quería ser artista. Y es artista; ahora es florista, así que su medio de expresión son las flores... Ella es la que nos infundió esa ilusión de ser artistas. Ésta es ella haciéndonos la cama.*

Carmen Lomas Garza, entrevista realizada por Andrew Connors en el Museo Nacional de Arte Americano, mayo de 1995.

El propósito evidente del arte de Lomas Garza es el de hacerlo tan fácil, simple y directo como sea posible. Su deseo es que los mexicanos se vean a sí mismos en su obra, que lo reconozcan, y que eso les lleve a celebrar su rico patrimonio cultural. Lomas Garza confía en que este proceso haga que otros también encuentren semejanzas o diferencias con su propia cultura que despierten su interés y curiosidad. Al mismo tiempo, desea que su obra sirva para ayudar a otros a conocer a los mexicanos como pueblo.

LOS NEXOS CULTURALES

El artista chicano **Jesse Treviño** vino a Estados Unidos de Monterrey, México, con su familia cuando era niño. Cuando estudiaba en la Art Students League en la ciudad de Nueva York, fue llamado a filas por las Fuerzas Armadas de Estados Unidos y enviado a Vietnam. Resultó gravemente herido y perdió el brazo derecho cuando su pelotón fue atacado por francotiradores. Treviño pasó dos años en hospitales convaleciendo de sus heridas y aprendiendo a pintar con la mano izquierda. Los temas de sus impresionantes cuadros suelen incluir escenas callejeras, edificios y gente de los barrios mexicano-americanos de San Antonio, como en *Mis Hermanos (My Brothers)* [fig. 18]. Esencialmente, sus obras, de un estilo calificado tanto de realista como de foto-realista, son como instantáneas que captan la experiencia de la vida de la comunidad mexicano-americana del momento actual:

> *La comunidad chicana es parte integral de la estructura familiar y una organización social que me sirve de punto de referencia en mi trabajo. Las imágenes son el resultado natural de la relación mutua de mi entorno con la estructura familiar. Estos retratos tan personales son al mismo tiempo representaciones visuales de los diversos aspectos de la cultura chicana.*

Jesse Treviño, citado en "The Canadian Club Hispanic Tour" (Catálogo de la exposición, El Museo del Barrio, 1984, s.p.).

LOS PUERTORRIQUEÑOS

Los puertorriqueños —después de los mexicanos, el grupo latino más numeroso de Estados Unidos— comenzaron a llegar al continente después de promulgarse la ley Jones de 1917, por la que se otorgaba a los residentes de la isla de Puerto Rico la ciudadanía estadounidense. Al terminar la Segunda Guerra Mundial comenzaron a llegar al continente en gran número, en busca de los abundantes empleos que ofrecían las ciudades. La mayoría de los puertorriqueños se instalaron en el nordeste, en particular en la ciudad de Nueva York. Las generaciones siguientes gravitaron en torno a la floreciente comunidad puertorriqueña de Manhattan y de otras ciudades del nordeste, así como de Chicago, Texas y Florida. Cerca de la mitad de los 2,3 millones de puertorriqueños establecidos en los Estados Unidos residen en la ciudad de Nueva York, mientras que en la isla viven cuatro millones. En la actualidad, ha disminuido la afluencia de puertorriqueños al territorio continental de Estados Unidos, y muchos de ellos van y vienen constantemente de la isla al continente por tener en un lugar su trabajo y en otro su hogar.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

Pepón Osorio es escultor de origen afrocaribeño. En 1975 se trasladó de Puerto Rico a la ciudad de Nueva York, para continuar sus estudios y empezar una nueva vida en Estados Unidos. Osorio describe de esta manera su niñez en la isla de Puerto Rico:

> *Nosotros nos criamos juntos . . . Conocíamos los secretos de cada cual. Nuestras vidas eran un libro abierto, y en ese sentido, todo el mundo sabía de todo y de todos . . Yo me crié en un lugar donde comunidad no era una palabra hueca. La comunidad era básicamente el lugar donde uno vivía y la gente compartía experiencias comunes.*
>
> Pepón Osorio, entrevista realizada por Andrew Connors, en junio de 1995, en el estudio del artista, en la ciudad de Nueva York.

Osorio encontró lo que buscaba en Estados Unidos. En el sur del distrito de Bronx, en la ciudad de Nueva York, donde estableció su residencia, Osorio, desde su perspectiva de puertorriqueño en una sociedad mucho más populosa que la suya propia, descubrió a nueva gente, nuevos ambientes, y una forma de vida distinta. Conoció también a otros descendientes de africanos cuyos valores y experiencias eran semejantes a los suyos. Osorio rindió homenaje a su patrimonio cultural con la creación de *ensamblajes* fantásticos, como *El Chandelier* (La araña) [fig. 19], que representan la realidad de la experiencia puertorriqueña en el territorio continental de Estados Unidos.

Las arañas tienen un significado especial para Osorio, por hallarse en la mayoría de las viviendas puertorriqueñas, incluso en los barrios más pobres del Harlem hispano y el sur del Bronx; de este modo, la araña se convierte para él en un emblema cultural, símbolo de los sueños, la esperanza, el humor y las dificultades de los puertorriqueños que viven en el barrio. Los montajes de Osorio también se entroncan en la tradición popular latinoamericana que transforma lo ordinario en extraordinario, al embellecer su lámpara con centenares de juguetes y miniaturas de producción en masa. Esta tendencia a la valoración de "cuanto más, mejor" tiene su origen en los recuerdos de niñez de Osorio en la isla, que abarcan desde la ayuda que prestaba a su madre en la decoración de los elaborados pasteles que preparaba para las fiestas de la comunidad, a la atracción que ejercía sobre él la gran profusión de artículos de bisutería con que se adornaba su hermana. Sartas de perlas, miniaturas de santos afrocaribeños, automóviles de juguete, fichas de dominó, balones de fútbol, muñecas blancas y negras, palmeras, jirafas y monos son algunos de los objetos que Osorio utiliza como metáfora plástica de la cultura popular de los inmigrantes de los decenios de 1950 y 1960, cuando emigraron de Puerto Rico la mayoría de los isleños que hoy viven en Nueva York.

LOS CUBANO-AMERICANOS

El tercer grupo latino en cuanto a representación numérica, el cubano, empezó a emigrar a Estados Unidos en pequeño número a principios del siglo XIX y se asentó, principalmente, en Nueva York y Florida, donde fue responsable del espectacular desarrollo de la industria tabacalera de Key West y Tampa. Cuando Fidel

Castro se apoderó de Cuba en 1959 y emprendió la revolución marxista, comenzó el éxodo de millares de cubanos a Estados Unidos. Entre 1966 y 1973, salieron de la isla 250.000 cubanos en un puente aéreo montado por Estados Unidos, antes que Fidel Castro pusiera fin a la operación. En 1980, Castro permitió que zarparan para Estados Unidos barcos cargados de cubanos, a los que se dio el nombre de marielitos. Desde aquella fecha, los cubanos no han cesado de huir del régimen de Castro.

El último grupo de cubanos que ha tratado de emigrar a Estados Unidos es el de los llamados balseros. Durante el verano de 1994, en su afán por huir de la isla, un número sin precedente de balseros se hizo a la mar en balsas y botes improvisados y consiguió ser admitido por el gobierno de Estados Unidos. Sin embargo, Estados Unidos ha seguido una política vacilante con respecto a los cubanos, como había hecho anteriormente con los mexicanos; desde entonces, el gobierno ha advertido a los cubanos que si en el futuro intentan entrar en Estados Unidos serán rechazados.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

María Castagliola llegó a Estados Unidos de La Habana en 1961. Castagliola fue uno de los muchos niños cubanos enviados a este país por su familia en el decenio de 1960, a causa de los temores suscitados por los rumores que circulaban en Cuba acerca de una posible promulgación por Castro de nuevas leyes sobre la custodia de los niños que negasen a los padres la patria potestad. Aunque la mayoría de estos niños acabaron reuniéndose con sus padres, que llegaron a Estados Unidos más tarde, todos ellos experimentaron el trauma de ser refugiado político a una edad temprana. En el caso de Castagliola la separación solo duró pocos meses, y la familia finalmente se estableció en la comunidad cubana de Tampa, donde su padre trabajó de cigarrero.

El arte es uno de los recursos de que se vale María Castagliola para mantener vivo su patrimonio cubano. Los recuerdos que guardá de Cuba son, principalmente, los de una ciudad de tamaño mediano, donde el futuro de la mujer se limitaba a crecer, casarse, y tener hijos. María tenía la impresión de que las mujeres carecían de apoyo familiar o cultural para abordar los aspectos de la vida que las hacían desdichadas. Uno de los objetivos de Castagliola en *A Matter of Trust* [fig. 20] es el de proporcionar un mecanismo de apoyo universal que se extienda a gentes de todas culturas, sin consideraciones de edad, raza, o sexo. El cubrecama acolchado tradicional está confeccionado con materiales no tradicionales — sobres de papel ordinarios que encierran secretos personales escritos por amigos, familiares y conocidos— cerrados a pespunte por la artista y colocados entre paneles de malla de fibra de vidrio para ventanas. Para Castagliola, coleccionar estos secretos es una prueba de su propia integridad:

> *Esta obra no es tanto sobre secretos como sobre intimidad y confianza. La gente rara vez tiene a alguien en quien pueda confiar ciegamente. . . Existen muy pocas relaciones en las que se pueda compartir todo y contar con el apoyo y la comprensión de la otra persona.*
>
> María Castagliola, entrevista realizada por Susan Valdés-Dapena el 21 de julio de 1994, posteriormente revisada y citada en *María Castagliola:* Toré (Catálogo de la exposición, Miami: Miami-Dade Community College Inter American Art Gallery), pag. 5.

LOS NEXOS CULTURALES

La llegada de **Ana Mendieta** y su hermana a Estados Unidos de Cuba, en el decenio de 1960, se debe a circunstancias semejantes a las de María Castagliola. Sin embargo, a diferencia de los de ésta, los padres de Mendieta no pudieron reunirse con sus hijas, y las hermanas fueron enviadas a Iowa, donde vivieron en una serie de orfanatos y hogares de acogida. Su forzado alejamiento de Cuba y de su familia dejó una profunda huella en Ana Mendieta, que afectó el carácter de sus obras de arcilla, como la que se puede ver aquí [fig. 21]. Mendieta, que se consideraba artista en exilio, trató de restablecer los vínculos con sus antepasados y su tierra ancestral mediante la creación de formas femeninas genéricas en el barro evocador de las diosas de la tierra de las culturas antiguas, en las que la mujer ocupaba un lugar destacado y tenía poder. El acto de tallar esta escultura de tierra-cuerpo en un estrato de arcilla sirvió a Mendieta para establecer una continuidad histórica con el pasado y le dio un renovado sentido de poder en el presente.

Humberto Dionisio se graduó de la Escuela Nacional de Diseño de La Habana y posteriormente estudió diseño industrial, escenografía, luminotecnia y cinematografía. Cuando Cuba relajó temporalmente las restricciones sobre la emigración y permitió la salida de la flotilla de Mariel en 1980, Dionisio vino a Estados Unidos, y su obra comenzó a reflejar una variedad de influencias culturales. Dionisio vivió solamente siete años en Estados Unidos, al cabo de los cuales murió de complicaciones del SIDA. Dejó una obra de gran fuerza creadora que incluye una serie de composiciones iniciadas en 1983 como preparación personal para su muerte. En estos grandes *ensamblajes*, realizados con material de desecho: madera, conchas, escombros, bisutería, y otros objetos encontrados al azar, el artista nos ofrece una combinación de los símbolos barrocos de la cristiandad. *Untitled* [fig. 22] presenta una imagen fascinante y al mismo tiempo perturbadora, con su muñeca clavada a una cruz rodeada de los motivos repetidos de acróbatas flotantes, rostros de espíritus, y el desecho de la sociedad: iconos contemporáneos que conmemoran su pérdida personal y vinculan su muerte a símbolos más universales.

ACTIVIDADES

1. Para comienzos del siglo XIX, Estados Unidos se había convertido en un país de inmigrantes; entre 1820 y 1860 solamente, entraron otros cinco millones. Como proyecto de clase, ideen medios de investigar la historia de miembros de su comunidad o de su familia con objeto de rastrear sus orígenes ¿Quiénes son? ¿Dónde se han asentado? ¿Qué contribuciones han hecho a la sociedad en que viven? Informen a la clase de los resultados de sus investigaciones en una forma innovadora, tal vez por medio de una presentación oral con entrevistas, un periódico ilustrado de la comunidad, o como las "líneas de charla" de los computadores.

2. Probar platos preparados de una forma distinta de la que estamos acostumbrados es una forma de aprender más acerca de los inmigrantes recientemente llegados a Estados Unidos. Busquen restaurantes étnicos en su comunidad que preparan platos que ustedes no comen en casa. Concierten una cita con el gerente para enterarse de dónde procede la comida que sirven en el restaurante. Escojan un plato preparado con un ingrediente usado en la comida que comen en casa. Infórmense de cómo se prepara el plato. Rindan un informe oral en el que comparen el plato nuevo con el que ustedes ya conocen.

3 *Mi Familia*, *West Side Story* y *The Mambo Kings* son tres películas que giran, respectivamente, en torno a la vida en Estados Unidos de los mexicano-americanos, los puertorriqueños y los cubano-americanos. Cuando vean estas películas, anoten las palabras que oigan o los acontecimientos que vean que tengan un significado cultural. ¿Se trata de referencias a lugares, personas o acontecimientos históricos concretos? ¿Les parece que están representados con veracidad o que son estereotipos? ¿Por qué? Si ustedes fueran el productor de la película, ¿qué cambios harían? Defiendan su posición.

4. Comparen las experiencias de John Valadez en el ambiente intensamente urbano del este de Los Ángeles que se relatan en el vídeo, con las que describen Jesse Treviño y Carmen Lomas Garza. ¿En qué se asemejan? Comenten las diferencias.

5. Mediten en las experiencias de las artistas cubano-americanas María Brito (mencionada en el vídeo), María Castagliola y Ana Mendieta por su condición de inmigrantes. Traten de imaginarse cómo se sentirían ustedes y cómo sería su vida si les ocurriese algo similar a lo que les sucedió a ellas. Imaginen una situación en la que se vean a sí mismos reasentados en un lugar desconocido, cuyas costumbres, comida e idioma les son extraños. Escriban una carta a un amigo o familiar a su antiguo lugar de residencia y expresen en ella sus sentimientos.

6. *El Chandelier* de Pepón Osorio es una acumulación de objetos reales, que representan las experiencias de los inmigrantes puertorriqueños que se establecieron en los barrios del sur del Bronx de Nueva York durante los decenios de 1950 y 1960. Transformen un objeto ordinario en una obra de arte que tenga un significado personal para ustedes, recubriéndola de objetos de consumo habitual de su elección.

La expresión de cuestiones de interés social

OBJETIVOS

1 Reconocer y analizar las fuentes históricas y culturales que informan el contenido social de la obra de los artistas latinos

2 Explicar el movimiento chicano

Alentado por las victorias del movimiento en pro de los derechos civiles encabezado por militantes tales como el Reverendo Martin Luther King, hijo, el dirigente laboral César Chávez emprendió, a principios del decenio de 1960, una campaña de protesta por el trato injusto que se daba a los trabajadores del campo, la mayoría de los cuales eran mexicanos o mexicano-americanos. En 1963, fundó, junto con Dolores Huerta, un sindicato de trabajadores del campo, United Farm Workers of America (UFW), primera organización que representó de manera eficaz a este grupo laboral y usó su influencia a favor de la reforma política. La labor de Chávez movilizó a los chicanos de California y del Sudoeste y los transformó en una poderosa fuerza política en pro del cambio. El progreso realizado por Chávez por la causa de los trabajadores del campo impulsó a los chicanos a poner en marcha un movimiento de reivindicación de identidad cultural y fuerza política. Transformaron la palabra "chicano", que en el decenio de 1920 había tenido un significado peyorativo, con la que se designaba al inmigrante mexicano de clase baja, en una expresión de fuerza.

Mientras Martin Luther King, hijo, y los dirigentes afroamericanos se valían de grandes discursos y escritos para dar impulso a su movimiento de derechos civiles, los chicanos identificaron el suyo con las artes plásticas. Imágenes tales como la Virgen de Guadalupe, el águila de la United Farm Workers, la cabeza de mestizo y las figuras de la revolución mexicana se convirtieron en poderosos símbolos. Los artistas de todo tipo, relacionados con el movimiento chicano, compartían un interés común en educar y revitalizar sus comunidades, transformar lo que consideraban opresión en una experiencia positiva y forjar, así, un mejor futuro para los mexicano-americanos. Los actuales artistas mexicano-americanos permanecen fieles a esta tradición de conciencia social y de curación de viejas heridas.

EL ESTUDIO DE LA OBRA DE ARTE

El artista de Colorado, **Emanuel Martínez**, creó *Farm Workers' Altar* [fig. 23] en conmemoración de un importante acontecimiento del movimiento chicano. El 10 de marzo de 1968, en los campos de cultivo próximos a Delano, en California, César Chávez puso fin a veinticinco días de ayuno durante una misa celebrada ante este altar. Chavéz se impuso este ayuno en protesta por las injustas prácticas de empleo y las condiciones de vida subnormales a las que estaban sujetos los trabajadores migrantes. Al concluir su huelga de hambre durante la celebración cristiana de la misa, Chávez rendía homenaje al antiguo compromiso de los dirigentes religiosos a la causa de la justicia social.

A la misa para la que se edificó este altar asistieron trabajadores y defensores de los derechos civiles de todo el país, entre ellos el senador Robert F. Kennedy y otras destacadas personalidades nacionales profundamente comprometidas a la igualdad de oportunidades de acceso a los servicios sociales y a la educación.

Martínez pintó en el altar figuras y símbolos precolombinos y europeos en honor al patrimonio mestizo que celebran los chicanos. El altar representa para los católicos el símbolo de la última cena de Cristo, un lugar al que acuden los fieles en busca del sustento físico y espiritual y de la reafirmación de su fe. El altar de Martínez es uno de los principales iconos del movimiento chicano

primitivo, por la importancia que sus representaciones visuales de cuestiones culturales, sociales, y económicas tienen para La Causa. Los motivos pintados en el altar incluyen las manos unidas de gentes de muchas razas ocupadas en recoger la cosecha, en torno a una esquemática águila negra sobre fondo rojo, símbolo de la UFW. Muchos trabajadores que asistían a la misa en un campo, escenario de su labor diaria, habrían reconocido estos símbolos. La cabeza del mestizo, en cuyo rostro se funden dos perfiles: europeo e indígena, es, al mismo tiempo, una representación del sol. Estas imágenes, junto con el símbolo de la paz y el crucifijo, evocan un sentido de unidad entre las causas sociales y religiosas y celebran la diversidad y el carácter de la humanidad.

LOS NEXOS CULTURALES

Los artistas chicanos que actuaban en la vanguardia de su movimiento también utilizaron el cartel como medio de cambio político y social. Los carteles se pueden reproducir a bajo costo y distribuir fácilmente para dirigir la atención hacia causas o acontecimientos determinados. Quienes los diseñaban combinaban imágenes directas que se pudieran comprender fácilmente, como las que aparecen en el *Farm Workers' Altar*, con lemas para crear un mensaje claro y contundente.

Xavier Viramontes y **Ester Hernández** han dirigido su atención a las cuestiones de las que se ocupó César Chávez en su lucha por los derechos de los braceros [fig. 24]. Viramontes ilustró su cartel *Boycott Grapes* [fig. 25] con la imagen de un guerrero azteca que exprimía sangre de las uvas. El sindicato United Farm Workers inició el boicot de las uvas de California en 1965, como parte de una campaña para mejorar las condiciones de trabajo de los braceros, y con este cartel instaba al público a unirse a la protesta y a negarse a comprar uvas en los mercados locales.

Ester Hernández se crió en el valle de San Joaquín, donde, sin sospecharlo, estuvo expuesta a los efectos de la contaminación con plaguicidas del agua que usaba para beber y para su aseo personal y del ambiente de su lugar de trabajo. Su preocupación por los efectos de los plaguicidas en la salud de los trabajadores del campo la llevó a crear *Sun Mad* [fig. 26], cuya reproducción ilustra estas páginas.

Desde la Segunda Guerra Mundial, el grabador autodidacta, **Carlos Cortéz**, ha militado en el sindicato Industrial Workers of the World (Trabajadores Industriales del Mundo), una de las primeras organizaciones que movilizaron a los obreros mexicanoamericanos del Sudoeste. La obra plástica y poética de Cortéz, gran parte de la cual fue creada para el periódico del sindicato, refleja su dedicación a las cuestiones laborales del mundo, en particular a la situación del trabajador chicano.

Ricardo Flores-Magón fue uno de los primeros dirigentes intelectuales y políticos de la Revolución mexicana. Cuando su oposición al gobierno mexicano puso en peligro su vida, buscó refugio en Estados Unidos. Mientras estuvo aquí exiliado, a principios del decenio de 1900, fue encarcelado varias veces por sus actividades y escritos revolucionarios. Este retrato de Flores-Magón [fig. 27] en la cárcel presenta al artista en actitud de mostrarnos su comentario crítico contra "el arte por el arte mismo", con lo que se da a entender que el arte tiene una función más noble como instrumento de cambio social:

> *Eso de 'el arte por el arte mismo' es un absurdo y sus defensores han crispado siempre mis nervios. Siento por el arte tan reverente admiración y amor que me lastima verlo prostituido por personas que no teniendo el poder de hacer sentir otras* [sic] *lo que ellas sienten ni hacer las* [sic] *pensar lo que ellas piensan, ocultan su impotencia bajo el mote de 'el arte por el arte mismo'.*
>
> Ricardo Flores-Magón

Charles "Chaz" Bojórquez se crió en la zona este de Los Ángeles, donde vivió rodeado de las **pintadas** de las pandillas locales. *Somos la Luz (We Are the Light* [fig. 28] es una combinación de diversos estilos de caligrafía superpuestos, que simulan una sucesión de capas de pintura sobre una pared. Bojórquez empleó sutiles variaciones de tono, que van del gris plateado al negro, para lograr la densidad de la textura de esta dinámica composición.

> *En el ángulo inferior izquierdo de* Somos La Luz, *aparecen grabados los números romanos* XLIII, *que representan la Avenida 43, la calle donde vivo. Es un*

símbolo de "Lugar". Las letras oscuras son los nombres de los jóvenes escritores (Zender, Nuke, Duke, Skill, Krenz, etc.), que están cambiando la legitimidad del lenguaje de las pintadas de la lóbrega subcultura a la fuerza de acero y la luz de la aceptación.... Las ilustres letras de acero a la derecha del cuadro son "Slick", "Somos La Luz" y "Hex".

Charles "Chaz" Bojorquez, 1994, declaración registrada en los archivos de la oficina del Conservador, Museo Nacional de Arte Americano.

ACTIVIDADES

1. Como proyecto de clase, hablen de algún problema comunitario que siga siendo motivo de preocupación para sus familiares y vecinos. Escojan un sector que les interese. ¿Cómo plasmarían esa cuestión en un cartel de manera que tuviese un efecto inmediato en el público? Vean los carteles chicanos en la Guía de estudio para que les sirvan de modelo.

2. Lean la novela de John Steinbeck, de 1939, *Las uvas de la ira*, o vean su versión cinematográfica de 1940 que dirigió John Ford. Escriban un ensayo con alusiones a personajes e incidentes de la obra, en el que comparen las condiciones sociales y políticas de los aparceros de Oklahoma y California durante los años treinta y las de los trabajadores migrantes de California en los sesenta. Fuentes documentales sobre el decenio de 1960 en California incluyen *Latinos: A Biography of the People*, de Earl Shorris (Nueva York: Norton, 1992) y el capítulo 6 de *MexAmerica: Two Countries, One Future*, de Lester D. Langley (Nueva York: Crown, 1988).

3. El *Farm Workers' Altar* de Emanuel Martínez tuvo una importante función en el movimiento de reforma agraria de California en el decenio de 1960. Dediquen un período de clase a examinar la función desempeñada por otras obras de arte u otros objetos en acontecimientos históricos.

4. Inventen un vocabulario de símbolos y diseñen una obra de arte con significado social de una cuestión o tema que les interese.

5. El uso de símbolos visuales en el *Farm Workers' Altar* tiene una finalidad semejante a la de las obras de arte religioso en la Edad Media y el Renacimiento en Europa: transmitir ideas a través de la imagen en vez de la palabra. Estudien detalladamente la reproducción del altar que se les ha entregado y hagan una lista de los símbolos que contiene. Escriban un ensayo en el que analicen la manera en que los símbolos visuales de la obra de Martínez reflejan aspectos del movimiento en pro de la mejora de las condiciones de trabajo de los braceros.

6. Otra artista que ha participado activamente en el movimiento chicano es Carmen Lomas Garza, quien en 1969 organizó una muestra de arte chicano para la primera conferencia nacional de la Mexican-American Youth Organization (Organización juvenil mexicano-americana). Lomas Garza suele pintar escenas familiares en las que evoca la función de las tradiciones sociales y religiosas mexicanas. Como actividad de grupo, organicen un acontecimiento que reconozca y rinda homenaje a importantes tradiciones de su escuela o de su comunidad.

7. Los periodistas gráficos han estado produciendo documentales visuales de condiciones y acontecimientos históricos de Estados Unidos desde que se inventó la fotografía en el siglo XIX. Esta tradición se pone de manifiesto con la obra temprana de Mathew Brady durante la Guerra de Secesión, en el decenio de 1860, y más tarde con los documentales fotográficos de Dorothea Lange sobre la depresión económica del decenio de 1930. En la actualidad se siguen investigando las cuestiones de interés social en este país. Joseph Rodríguez, fotógrafo puertorriqueño mencionado en el vídeo, documenta su relación personal con el pueblo, el espíritu y el sentido de familia de la comunidad hispana del Harlem de Nueva York. Preparen un documental fotográfico de algún aspecto de su vida o de la comunidad de su escuela que logre objetivos semejantes.

GLOSARIO

arte del cuerpo, expresión artística que usa el cuerpo del artista como parte del medio

arte representativo, expresión artística que puede combinar elementos de las artes plásticas, escénicas y de la música

azteca, civilización nativa que había alcanzado un alto grado de desarrollo antes de la conquista de México por los europeos en 1519

bultos, imágenes tridimensionales de santos, por lo general talladas en madera y frecuentemente policromadas; los vaciados en escayola, producidos en masa, también reciben el nombre de bultos

calavera, cráneo y, por extensión, esqueleto

chicano, chicana, términos para designar a un hombre o a una mujer de ascendencia mexicana en Estados Unidos. Se ha utilizado en el contexto del movimiento chicano

frailes, monjes católicos, en particular, los pertenecientes a las órdenes agustina, dominicana, o franciscana

franciscano, miembro de la orden religiosa católica fundada por San Francisco de Asís en 1209

icono, imagen u objeto que tiene un significado simbólico peculiar para la identidad cultural o política de un grupo

indio pueblo, pueblo indígena que construyó asentamientos permanentes en el actual Sudoeste de Estados Unidos

jesuita, miembro de la Sociedad de Jesús, orden religiosa católica romana para hombres, fundada por San Ignacio de Loyola en 1534

mandorla, aureola de luz que rodea a una figura sagrada en las representaciones de arte católico

maya, civilización muy desarrollada del sur de México y América Central que alcanzó su momento de mayor esplendor alrededor del año 800 d. C., pero que aún existía en la época de la conquista española

mestizo, mestiza, nombres con los que se designa a un hombre o a una mujer de ascendencia mixta: europea (sobre todo española) e indígena americana

motivo, elemento temático de una obra de arte

muescas, motivo ornamental que se obtiene haciendo incisiones en forma de V en la madera

nahuatl, rama de la familia lingüística del uto-azteca hablada en México y Centroamérica

navajo, pueblo indígena que actualmente ocupa parte de Nuevo México, Arizona y Utah

normas convencionales, reglas y criterios aceptados

penitente, el que hace penitencia; miembro de una cofradía seglar católica dedicada a las obras de piedad

pintadas, inscripciones o dibujos grabados, pintados o hechos con aerosol sobre una superficie para ser vistos por el público

precolombino, relativo a América antes de la llegada de Colón

retablos, imágenes de santos de dos dimensiones, por lo general pintadas sobre tabla; los grabados producidos en masa también reciben el nombre de retablos

santeros, artistas que hacían imágenes de santos; en las culturas del Caribe, oficiantes de la religión llamada santería

santos, imágenes de santos pintadas o talladas y pintadas

telar de pedal, aparato autónomo para tejer compuesto de piezas que se ponen en movimiento al ser accionadas por un pedal, que permite a los tejedores producir tela de cualquier largo

tratado de Guadalupe Hidalgo, tratado de 1848 que puso fin a la guerra con México, en virtud del cual, más de la mitad del territorio de México pasó al control de Estados Unidos

tríptico, cuadro distribuido en tres paneles separados o conectados

Virgen de Guadalupe, santa patrona de México y símbolo de la fe católica en dicho país desde la época colonial primitiva al presente

yaqui, tribu indígena americana que ocupa las regiones desérticas del norte de México y del sur de Arizona

BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS

Esta sección contiene datos biográficos de los artistas mencionados en la Guía de estudio y en el video *Voces latinas: los artistas y la comunidad*.

Alfredo Arreguín

Pintor, nacido el año 1935 en Morelia, Michoacán, México. A los nueve años, Arreguín era el alumno más joven de la Escuela de Bellas Artes de Morelia. Cuando tenía trece años se fue a vivir a la ciudad de México, donde residió once años antes de trasladarse a Estados Unidos en 1959. Arreguín reside actualmente en Seattle, donde obtuvo los títulos de B.A. y M.F.A. de la Universidad de Washington. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el Premio humanitario de la asamblea legislativa del estado de Washington, el Premio de arte del gobernador del estado de Washington y una subvención de la Fundación Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts).

Charles "Chaz" Bojórquez

Pintor, nacido el año 1949 en Los Ángeles, California. Bojórquez se inspira para su obra en Los Ángeles, donde se crió y donde reside. Estudió arte en la Facultad de arte de Guadalajara, México; en la Universidad del estado de California; y en el Instituto Chouinard de arte, de Los Ángeles. Trabajó como artista comercial en los sectores publicitario y cinematográfico antes de dedicarse a la pintura.

María Brito

Pintora, nacida el año 1948 en La Habana, Cuba. Brito llegó a Estados Unidos en 1960. Obtuvo los títulos de B.E. y M.F.A. de la Universidad de Miami, y B.F.A. y M.S de la Universidad Internacional de Florida, Miami. Brito ha recibido numerosas becas de estudios superiores y subvenciones de diversas instituciones, entre las que se pueden citar las siguientes: una beca del Consorcio del Sur de Florida, una subvención de la Fundación Pollock Krasner, una beca para las artes plásticas de la Fundación Nacional para las Artes y una beca del Consejo de las Artes de Florida.

María Castagliola

Pintora y artista conceptual, nacida el año 1946 en La Habana, Cuba. Castagliola llegó a Estados Unidos en 1961. Obtuvo los títulos de B.A. (sociología), B.F.A., y M.F.A. de la Universidad del Sur de Florida, de Tampa, y ha enseñado arte en la universidad, de la que era profesora adjunta. Recientemente ha recibido una beca para estudios superiores de Art Matters Inc., de Nueva York, y una invitación de residencia de la Cambridge Center for Science and Art, Carolina del Norte.

Carlos Cortéz

Artista gráfico, nacido el año 1923 en Milwaukee, Wisconsin. Cortéz reside en Chicago, donde ha participado activamente en el sindicato de Trabajadores Industriales del Mundo, desde que terminó la Segunda Guerra Mundial. Su dedicación a dicha organización, uno de los primeros sindicatos laborales que movilizaron a los trabajadores mexicanos en el Sudoeste de Estados Unidos, se refleja en numerosos artículos, relatos

breves, poemas, críticas de libros, fotografías, tiras cómicas e ilustraciones grabadas sobre linóleo que se publicaron a lo largo de los años en el periódico del sindicato.

Humberto Dionisio (1950—1987)
Escultor, natural de la Habana, Cuba. Dionisio se graduó de la Escuela Nacional de Diseño de La Habana en 1974 con el número uno de su clase. Ese año expuso por primera vez su obra y fue galardonado con el Premio del Comité cubano en la UNESCO. En 1980, deseoso de huir de la censura estatal, se embarcó en la bahía de Mariel, junto con otros cubanos, y vino a Estados Unidos. Vivió en Miami, donde ejerció su profesión de artista hasta que falleció prematuramente en 1987.

Pedro Antonio Fresquis (1749—1831)
Probablemente el primer santero indígena de Nuevo México, Fresquís nació en Santa Cruz y posteriormente se estableció en el pueblo de Las Trochas, en las estribaciones de los picos Trochas, al norte de Nuevo México. Gracias al método científico del análisis de los anillos de la madera, se ha podido comprobar que Fresquís comenzó a hacer retablos de madera de pino, probablemente, alrededor de 1780.

Larry Fuente
Escultor, nacido el año 1947 en Chicago. Después de cursar estudios en el Instituto de Arte de Kansas City, en 1967–68, Fuente se trasladó a Mendocino, California, y desde finales del decenio de 1960 se ha dedicado principalmente a la ornamentación de superficies y a la decoración.

Ester Hernández
Grabadora, nacida el año 1944 en Dinuba, California. A principios del decenio de 1970, se instaló en la zona de la bahía de San Francisco para cursar estudios chicanos en el Laney College y artes plásticas en la Universidad de California, en Berkeley. Hernández, que, como alumna, figuró en la lista de honor del decano, obtuvo el título de Práctica de arte, de la Universidad de California. Conoció a otros artistas chicanos y se asoció a Las Mujeres Muralistas. Hernández ha recibido varias subvenciones del Consejo de las Artes de California y ha enseñando en escuelas primarias, colegios universitarios y centros de la tercera edad.

Carmen Lomas Garza
Pintora y grabadora, nacida el año 1948 en Kingsville, Texas. Cuando estudiaba en la Universidad de Arte e Industria de Texas, en Kingsville, Lomas Garza se incorporó al movimiento chicano y en 1969 organizó una exposición de arte para la primera conferencia de la Organización juvenil mexicano-americana. Además del título de B.S. en educación en arte y el certificado de pedagogía de la Universidad de Arte e Industria de Texas (ahora, Texas A&M, en Kingsville), tiene un M.Ed. de la Juárez-Lincoln/Antioch Graduate School, de Austin, Texas, y un M.A. de la Universidad estatal de San Francisco. Ha recibido, entre otros, los siguientes premios y becas: el premio VIDA, en la categoría de arte; varias subvenciones del Consejo de las Artes de California para artistas residentes; becas de la Fundación Nacional para las Artes, para pintura y grabado; y una beca del Consejo de las Artes de California.

George López (1900—1993)
Tallista en madera y santero, natural de Córdova, Nuevo México. En reconocimiento a su labor de santero, a la que ha dedicado su vida, se han rendido a López numerosos homenajes, entre los que se cuentan la investidura de doctor "honoris causa" por la Universidad de Colorado y el Premio de Excelencia en las Artes del gobernador de Nuevo México. López fue, asimismo, uno de los quince primeros artistas folklóricos americanos que recibieron una beca National Heritage (patrimonio nacional), de la Fundación Nacional para las Artes.

Águeda Martínez
Tejedora, nacida el año 1898 en Chamita, Nuevo México. Martínez empezó a tejer alfombras de trapos a la edad de doce años, cuando aún estaba en la escuela primaria, a la que asistió hasta 1913. En 1916 se casó con un tejedor y maestro de escuela, y para 1937 había dado a luz diez hijos. Martínez aprendió a tejer frazadas de lana en 1921 con Lorenzo Trujillo, de Río Chiquito, Nuevo México. Además de tejer por contrato para muchos comerciantes de frazadas de Nuevo México, ha enseñado a tejer a través de los Home Education and Livelihood Programs (HELP) (programas para obtener una educación y ganarse la vida en el hogar) en Hernández y Abiquiu, Nuevo México. Martínez ha recibido el Premio de Excelencia en las Artes, del gobernador de Colorado.

Emanuel Martínez
Pintor y escultor, nacido el año 1947 en Denver, Colorado. Martínez estudió en el Metropolitan State College y en la Universidad Juárez Lincoln, de Denver. En la actualidad enseña dibujo y pintura en la Art Students League de Denver, y es miembro del comité consultivo de la Escuela de Artes de Denver y de la Sociedad Histórica de Colorado. Ha recibido el premio de Excelencia en las Artes, del gobernador de Colorado.

Ana Mendieta (1948—1985)
Escultora, artista representativa y conceptual, natural de La Habana, Cuba. Mendieta llegó a Estados Unidos en 1961 y pasó su adolescencia en Iowa. El trauma que le produjo vivir alejada de su familia y de su tierra natal es un tema constante en su obra. Mendieta falleció trágicamente, a consecuencia de las lesiones sufridas al caer de una ventana de su apartamento de Nueva York cuando tenía 37 años.

Jesús Bautista Moroles
Escultor, nacido el año 1950 en Corpus Christi, Texas. Moroles se crió en el barrio hispano en Dallas y estudió en la Universidad estatal del Norte de Texas, donde obtuvo el título de B.F.A. en 1978. Recibió una subvención de la Fundación Nacional para las Artes y una beca de estudios superiores del programa Awards in the Visual Arts (premios de artes plásticas). Su obra de más envergadura por encargo público es el monumento en honor de los agentes de policía de Houston, imponente pared de granito terminada en 1992. Moroles recibió el Premio al artista del Instituto Norteamericano de Arquitectos de Houston, en 1995.

Pepón Osorio
Escultor, nacido el año 1955 en San Juan, Puerto Rico. En 1975, Osorio se trasladó al sur de Bronx, en Nueva York, donde se matriculó en el Colegio Lehman y obtuvo un título en sociología. Posteriormente, trabajó en la sección de prevención de los malos tratos al niño, de la Administración de Recursos Humanos, principalmente con la comunidad latina. A partir de 1985, Osorio ha participado en proyectos artísticos que rinden homenaje a su comunidad de la zona sur de Bronx. En 1986 obtuvo el título de M.A. de la Universidad de Columbia, y ha recibido numerosos premios, entre ellos subvenciones y becas de la Fundación Rockefeller, la Fundación Nacional para las Artes, y el Lila Wallace Arts Partners International Artists Program.

Joseph Rodríguez
Fotógrafo, nacido el año 1951 en la ciudad de Nueva York. Concluidos sus estudios en el Centro Internacional de Fotografía de la ciudad de Nueva York, en 1985, Rodríguez empezó a trabajar de investigador fotográfico en la biblioteca de la Black Star Agency. En aquella época dio comienzo a un documental fotográfico sobre el Harlem hispano. En 1987 dejó la agencia para dedicarse enteramente al documental y a realizar reportajes fotográficos por su cuenta que vendía a la *Village Voice*. Rodríguez recibió una subvención de la Fundación para las Artes del estado de Nueva York para su proyecto sobre el Harlem hispano, y el encargo de

documentar con fotografías el mismo tema para la revista National Geographic (que se publicó en mayo de 1990). Desde 1988 se le han otorgado diversos premios y subvenciones que le han permitido viajar alrededor del mundo para realizar una serie de documentales sobre diversos pueblos y culturas.

Carlos Santistevan

Santero, nacido el año 1938 en Denver, Colorado. Santistevan, descendiente de Pedro Antonio Fresquís, reside en Denver. Además de hacer santos, tanto en el estilo tradicional como contemporáneo, Santistevan documenta su compromiso con la tradición de los santeros en películas y demostraciones públicas de su labor.

Luis Tapia

Tallista en madera, nacido el año 1950 en Santa Fe, Nuevo México. Impulsado por su interés en la música hispanoamericana y las cuestiones referentes a los derechos civiles de los hispanos, Tapia comenzó a explorar su propio patrimonio cultural a principios del decenio de 1970, lo que le llevó al estudio de las imágenes de las iglesias y museos de la zona de Santa Fe y al descubrimiento de su vocación de tallista de santos. En 1980 recibió una subvención de la Fundación Nacional para las Artes. Además de tallista, Tapia es ebanista y restaurador de muebles, y hace y restaura retablos para las iglesias de Nuevo México.

Jesse Treviño

Pintor, nacido el año 1946 en Monterrey, México. La familia de Treviño se trasladó a San Antonio, Texas, en 1948. Treviño obtuvo un A.A. del San Antonio Junior College, un B.A. en arte de la Universidad Our Lady of the Lake, de San Antonio, y un M.F.A. en pintura de la Universidad de Texas, de San Antonio. En 1987 fue distinguido con el Premio del patrimonio nacional hispano (National Hispanic Heritage Award), como artista del año.

John Valadez

Muralista y pastelista, nacido el año 1951 en Los Ángeles y criado en el barrio de Boyle Heights. A principios del decenio de 1970, cuando estudiaba en el East Los Angeles Junior College, se incorporó a un grupo teatral que actuaba en el Centro mexicano-americano de artes creativas, y se dedicó al estudio de la historia del arte y a la pintura. En 1976, obtuvo un B.F.A. de la Universidad del estado de California, de Long Beach. Poco después de graduarse, Valadez participó en numerosos proyectos de creación de murales en Los Ángeles, donde todavía reside y trabaja.

Xavier Viramontes

Grabador, nacido el año 1943 en Richmond, California. Viramontes obtuvo el título de B.F.A. del Instituto de Arte de San Francisco y un M.A. de la Universidad estatal de San Francisco. Ha recibido numerosos premios de grabado y, desde 1980, ha enseñado grabado en los recintos universitarios de Ft. Mason y de Phelan del City College, en San Francisco.

Larry Yáñez

Grabador y músico, nacido el año 1949 en Yuma, Arizona. Yáñez reside actualmente en Tempe, donde trabaja en la Comisión sobre las Artes de Arizona y participa activamente en la galería del Movimiento artístico del río Salado (MARS).

CRONOLOGÍA

250–800 d.C. Período clásico maya de edificaciones arquitectónicas de piedra, que incluyen pirámides y templos de gran altura. El templo de las inscripciones de Palenque se edificó a finales del siglo VII como parte de un grupo arquitectónico.

1325 Los aztecas fundan la capital de Tenochtitlán en el lugar donde se encuentra actualmente la ciudad de México.

1492 Cristóbal Colón zarpa de Palos, España, en su primer viaje en busca del paso a Asia por la ruta occidental oceánica.

1494 Colón funda la primera colonia permanente europea en La Española (isla en la que hoy se asientan Haití y la República Dominicana).

1511 Comienza la conquista de Cuba por los españoles bajo el mando de Diego de Velázquez.

1519 Comienza la conquista de México por los españoles con el desembarco de Hernán Cortés en la costa de Veracruz.

1521 Cortés conquista el imperio azteca para España; los españoles establecen una colonia en el lugar donde se encuentra la actual ciudad de San Juan de Puerto Rico.

1565 Pedro Menéndez de Avilés funda San Agustín, la ciudad española más antigua de Florida.

1598 Juan de Oñate funda la Villa de San Gabriel, la ciudad española más antigua de Nuevo México.

1680 La revuelta de los indios pueblos arroja a los españoles del norte de Nuevo México.

1692 Diego de Vargas reconquista Nuevo México para España.

1749 Pedro Antonio Fresquis nace en Santa Cruz, México.

1750–1850 Período de auge del arte de la talla de santos, al que pertenecen muchas de sus mejores representaciones, debidas a los santeros del Sudoeste de Estados Unidos.

1769 Fray Junípero Serra, sacerdote franciscano, funda la primera misión en el emplazamiento de la actual ciudad de San Diego, en California.

1776 Se firma la Declaración de Independencia de los Estados Unidos.

1821 Se inaugura el ferrocarril de Santa Fe.

1821–1824 Tras luchar contra España, México obtiene su independencia y se convierte en la República de México. Estados Unidos sancionan con su política la expansión hacia el oeste bajo el mandato del "destino manifiesto".

1836 Texas se independiza de México.

1845 Texas pasa a ser el estado veintiocho de los Estados Unidos, lo que provoca la guerra de 1846-1848 entre México y Estados Unidos.

1848 México y Estados Unidos firman el Tratado de Guadalupe Hidalgo, en virtud del cual se pone fin a la guerra entre los dos países y más de la mitad del territorio de México pasa a estar bajo el control de los Estados Unidos.

1850 Nuevo México pasa a ser territorio de Estados Unidos; California pasa a ser estado.

1861–1865 Guerra de Secesión de los Estados Unidos.

1867 Los puertorriqueños organizan la revuelta de Lares para reclamar la independencia de España.

1879 Se inaugura el primer servicio de ferrocarril a Nuevo México del este.

1898 El Tratado de París, que pone fin a la guerra entre España y Estados Unidos, dispone la cesión de Puerto Rico a los Estados Unidos y reconoce la independencia de Cuba. Águeda Martínez nace en Chamita, Nuevo México.

1900 George López nace en Córdova, Nuevo México.

1910 Comienza la Revolución mexicana, lo que provoca el éxodo de los mexicanos a los estados fronterizos de Estados Unidos para escapar de los estragos de la guerra. Para 1930, una décima parte de la población mexicana ha huido a Estados Unidos.

1917 Se promulga la ley Jones, en virtud de la cual Puerto Rico se convierte en territorio de Estados Unidos y se otorga a los puertorriqueños la ciudadanía estadounidense.

1921–1924 El Congreso de los Estados Unidos aprueba leyes por las que se imponen cuotas de inmigración. Se establecen patrullas fronterizas para vigilar y restringir la entrada de los mexicanos en Estados Unidos.

1922 Nuevo México pasa a ser el estado número cuarenta y siete de Estados Unidos.

1923 Carlos Cortéz nace en Milwaukee, Wisconsin.

Decenio de 1930 Estados Unidos sufre la gran depresión económica.

1935 Alfredo Arreguín nace en Morelia, Michoacán, México.

1938 Carlos Santistevan nace en Denver, Colorado.

1942–1964 Con arreglo al Programa Bracero, México y Estados Unidos autorizan a los obreros mexicanos a trabajar por temporadas en las granjas y ranchos de Estados Unidos.

1943 Xavier Viramontes nace en Richmond, California.

1944 Ester Hernández nace en Dinuba, California.

1946 María Castagliola nace en La Habana, Cuba; Jesse Treviño nace en Monterrey, México.

1947 Larry Fuente nace en Chicago; Emanuel Martínez nace en Denver, Colorado.

1948 María Brito y Ana Mendieta nacen en La Habana, Cuba; Carmen Lomas Garza nace en Kingsville, Texas.

1949 Charles "Chaz" Bojórquez nace en Los Ángeles; Larry Yáñez nace en Yuma, Arizona.

1950 Humberto Dionisio nace en La Habana, Cuba; Jesús Bautista Moroles nace en Corpus Christi, Texas; Luis Tapia nace en Santa Fe, Nuevo México.

1951 John Valadez nace en Los Ángeles; Joseph Rodríguez nace en Brooklyn, Nueva York.

1955 Pepón Osorio nace en San Juan de Puerto Rico.

1959 Fidel Castro se hace con el poder en Cuba después que Fulgencio Batista huye del país, lo que provoca la primera gran ola de refugiados cubanos a Estados Unidos.

Decenio de 1960 César Chávez se convierte en el principal vocero de los trabajadores del campo mexicano-americanos.

1965 La United Farm Workers (UFW) se une a la huelga de uvas de Delano, en California, lo que viene a reforzar el movimiento de derechos civiles chicano.

1980 Aproximadamente 125.000 refugiados cubanos, a los que se dio el nombre de marielitos, desembarcan en las costas de los Estados Unidos procedentes de la bahía de Mariel, Cuba.

1986 Con arreglo a la Ley estadounidense de reforma y control de la inmigración, se otorga a los inmigrantes la condición de residentes y la posibilidad de obtener la ciudadanía.

1994 Decenas de millares de cubanos, conocidos como los balseros, se hacen a la mar en balsas y botes improvisados para huir de Cuba a Estados Unidos.

PHOTO CREDITS

fig. 2. NMAA photo; fig. 9. NMAA photo; fig. 10. Museum of New Mexico, Santa Fe, neg. no. 22681; fig. 24. © José Galvez.

You are invited to become a member of the National Museum of American Art, Smithsonian Institution. The National Museum of American Art is the only national museum dedicated solely to art and artists of the United States.

Members receive *American Art*, the museum's award-winning journal of art and artists; discounts at the National Museum of American Art and Renwick Gallery gift shops and at all other Smithsonian museum gift shops; and invitations to special evening receptions and afternoon exhibition previews.

For more information regarding membership and the museum, please write:

Membership
National Museum of American Art
Smithsonian Institution
Washington, D.C. 20560

Or call: (202) 357-4836.

BEST COPY AVAILABLE

NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN ART
SMITHSONIAN INSTITUTION
Eighth and G Streets, NW
Washington, D.C. 20560

BEST COPY AVAILABLE